التجنيس وبلاغة الصورة



تقديم وتحرير

فخري صالح







طبع بدعم من وزارة الثقافة
2007

التجنيس وبلاغة الصورة



- **التجنيس وبلاغة الصورة / نقد**
- تحرير وتقديم : **فخري صالح** / مؤلف من الاردن
- الطبعة الأولى 2008



P.O. Box 927651 Amman 11190 Jordan
Tel. +962 6 5606 263 - Fax + 962 6 5606 362
E-mail : wardbooksjo@yahoo.com

جمعية النقاد الأردنيين

ص. ب779 عمان 11118 ، الاردن

- الإشراف الفني : **محمد الشرقاوي**
- تصميم الغلاف : **غسان أبو لبن**
- لوحة الغلاف : **ضياء العزاوي**
- الصف الضوئي : **سمير اليوسف**

طبع بدعم من وزارة الثقافة / عمان ، الأردن

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعّبر بالضرورة عن وجهة نظر الجهة الداعمة

التجنيس وبلاغة الصورة

تحرير وتقديم

فخري صالح





فهرس

تقديم: التجنيس وبلاغة الصورة

فخري صالح

يبدو البحث في موضوع الأجناس، أو الأنواع، الأدبية والفنية، أبعد قليلا، في ظاهره، عن دائرة الاهتمام هذه الأيام، فلا المؤتمرات أو الندوات النقدية تعنى به، ولا الأبحاث والرسائل الجامعية تركز عدستها عليه، في زمن أصبح عنوانه "النص المفتوح" والكتابة التي تأخذ من كل نوع بطرف. هكذا تتوارى نظرية الأنواع التي بدأها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، وحاول فتحها على الأنواع الأدبية الكبرى في الزمان الحديث نقاد من طراز الفرنسي جيرار جينيت في كتابه "مدخل إلى جامع النص". ففي ظل انسحاب التيار البنيوي، بتلاوينه المختلفة، من منصة النقد الأدبي في العالم، وحلول النقد والدراسات الثقافية محل تلك الدراسات التي كانت تعنى بالنص بوصفه مستودع المعنى ومدار القراءة التي لا ترى شيئا خارجه، أصبح مفهوم النوع مهملا لصالح قراءة ثقافية ترى في كل الأفعال النصية وغير النصية محط اهتمامها، بل واقعة في دائرة اشتغالها.

من هنا تبدو الدراسات التي تسلط ضوءاً غامراً على العولمة، وما بعد الحداثة، والسرديات بوصفها علما يضم في طياته معارف تنتسب إلى الرواية والتاريخ وأشكال تقديم المعرفة السياسية في بعض وجوهها، هي الأكثر انتشارا في المجلات الأكاديمية، وعلى

رأس قوائم النشر في كبريات دور النشر في العالم. وهو أمر يعكس انتقال الدراسات الأدبية للتركيز على ما كانت البنيويات، على مدار العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، تنأى بنفسها عنه وتعده شيئا غير ذي بال في "علم" القراءة الأدبية. ما أقصد قوله هو أن نظرية الأنواع التي حظيت بالكثير من البحث في القرن السابق قد توارت الآن ولم تعد في دائرة الاهتمام لأسباب تتعلق بانسحاب الأدب ونظرياته، وكذلك بسبب هيمنة أشكال من التعبير الإنساني كالصورة والتقرير الصحفي والمادة التلفزيونية، وأشكال أخرى من التعبير الذي يعتمد على الصورة اعتمادا أساسيا.

بهذا المعنى فإن نظرية الأنواع، كفرع من فروع النظرية كما تجلت في المنقلب الثاني من القرن الماضي (والتي لم تأخذ حظها من البحث والدراسة في النقد العربي حتى هذه اللحظة)، قد خف الاهتمام بها لصالح انشغالات تتعلق بإعادة ربط النصوص، والمنجزات الفنية بعامة، بشروط إنتاجها وعلاقتها بالمحيط. ثمة اهتمام في العالم كله بما يسمى "النقد الثقافي" و"الدراسات الثقافية"، ونعي للنظرية الأدبية من قبل عدد من كبار النقاد في العالم. لكن علم الأنواع الأدبية والفنية Genres ضروري لحياة الأنواع الأدبية والفنية حتى ولو تداخلت الأنواع وفقدت الحدود الفاصلة التي تميزها عن بعضها بعضا، واتجهت الكتابة والرسم والموسيقى والسينما والتمثيل إلى غزو تلك الحدود الفاصلة والخروج من الدائرة المغلقة إلى فضاء الإبداع المتداخل غير المقنن.

لكن علينا أن لا ننطلق في دعوتنا إلى إعادة الاعتبار لبحث مفهوم الأنواع من تصور مسبق، تقليدي أصولي لمفهوم الأنواع، ولا ندعو إلى استعادة تلك المباحث التي تشدد على ضرورة وجود حدود عازلة بين أشكال الإبداع الفني، بل نحاول رؤية التحولات في النظرية والشكل والخطاب بسبب من سقوط الحدود العازلة بين الأشكال والأنواع. يدفعنا إلى ذلك ما رأيناه من قدرة مخصبة في النصوص المفتوحة التي غيرت من تصورنا للحدود النوعية التي تفصل بين ما تواضعنا عليه من أنواع. ولعلنا نجد في الرواية والقصة القصيرة، والسيرة، والشعر (الذي استفاد من السينما والمسرح والسرد، وحتى التشكيل، لكي يصبح ما أصبح عليه الآن)، المادة التي تؤكد على اتساع مدى هذا التحول الكبير في رؤيتنا لمفهوم الكتابة والإبداع الفني بعامة. ثمة غزو لحدود الأنواع، وحرب تدور على حواف تلك الحدود، بحيث أصبح المبدعون يكسرون بوعي تام تلك الحدود التي فرضتها الأنواع الإبداعية المتداولة، ونظر لها المنظرون بقصد الوصف لا بقصد احتكار الحدود وفرضها على الإبداع.

ثمة عنصر أساسي ينبغي الانتباه له حين نبحث حدود الأنواع في هذا الزمان وهو متعلق بمركزية الصورة في الفنون المعاصرة، بحيث تحولت المجتمعات المعاصرة إلى مجتمعات مشهد، بحسب تعبير المنظر الفرنسي الراحل غي ديبور. ولا يبدو بحث مفهوم

الصورة ضمن نظرية الأنواع غريبا نائيا بعض الشيء عن أرضه التي يبحث فيها، لأن الصورة تكون الآن جزءا لا يتجزأ من حياتنا اليومية وفهمنا لما يدور في العالم من حولنا. إن عصرنا هو عصر الصورة بامتياز، لا يماري أحد في ذلك، لكن كيف تتشبك الصورة مع الكلام والصوت والفضاء لكي تتجلى على عرش المعرفة، هذا ما ينبغي أن يسلط عليه الضوء. والأهم من ذلك هو أن نعثر على الخيوط التي تربط مبحث الصورة بمبحث الأنواع الأدبية، أو ما يسميه بعض الباحثين العرب "التجنيس". كيف تؤثر مركزية الصورة، بمعانيها الظاهرة والجلية، بمعناها العام والمجازي، على خلخلة نظرية الأنواع وتكسير حدودها، وتفجير كوامنها. ذلك هو الخيط الذي يبدو للوهلة الأولى ضائعا بين النصوص والأشكال، في اللوحات وأفلام السينما، في العروض المسرحية والأعمال التلفزيونية، وفي طيف من الأشكال والأنواع التي لا تني تتشكل أو تظهر في مناشط الإبداع الإنساني كافة.

ولعل الأبحاث التي يضمها هذا الكتاب، وهي ثمرة ندوة عقدتها جمعية النقاد الأردنيين بالتعاون مع وزارة الثقافة، قادرة على تجلية هذه التصورات في حقول بحثية مختلفة تتناول الأدب والمسرح والسينما والفن التشكيلي، فنوناً ومناشط إنسانية حيوية أخرى، حيث يشدد الباحثون المشاركون في هذا الكتاب على أننا نعيش عصر الصورة، وتداخل الأنواع وتوالد الأشكال من رحم الأشكال.

التجنيس الإبداعي
بين مختبر الذات والشرط الثقافي

نزيه أبو نضال

قد يبدو عنوان هذا البحث مفتقداً إلى الوضوح الكافي، لذا لزم التنويه والتحديد قبل البدء في الموضوع:

يتشكل العنوان من ثلاثة عناصر:

الأول: التجنيس الإبداعي، ونعني به عناصر التأثير المتبادلة بين الأنواع الأدبية والفنية، كالشعروالرسم والموسيقى والسرد والسينما والدراما المسرحية والتلفزيونية والريبورتاج الصحفي.. إلخ.

الثاني: مختبر الذات، ونعني به تحديداً الذات المبدعة المؤهلة لعملية الخلق الإبداعي، وهي ذات يتفرد فيها عدد نادر من البشر، وبمعزل عن نوع المنجز الإبداعي الذي ستقدمه.

ثالثاً: الشرط الثقافي ونعني به جملة العوامل والعناصر الموضوعية المحيطة بالمبدع اجتماعياً وسياسياً وتاريخياً، وطبيعة الاهتمامات الأدبية والفنية السائدة، حسب المكان والزمان، الذي سيمارس فيه المبدع نشاطه.

ولمقاربة المسألة نسأل: ماذا لو لم يولد الطفل المعجزة موتسارت

في فيينا القرن الثامن عشر، ووجد في بيته بيانو، ووجد الناس حوله وفي مقدمتهم الكنيسة مهتمين بالموسيقى، وبالذات السيمفوني والأوبرا والتراتيل والألحان الدينية؟

هل كان لولا ذلك سيعزف على البيانو وهو في الثالثة؟ ويؤلف سيمفونية في الثامنة وأوبرا في الحادية عشرة؟

ماذا لو ولد موتسارت المعجزة نفسه في شرق الأردن في عشرينات القرن العشرين؟ ربما سيكون راعياً يعزف على شبابة بطريقة مدهشة، لكنها لن تدهش أحداً.. ثم لن يسمع به أحد بعد ذلك!!

ما أود التأكيد عليه أن الذات المبدعة بما تمتلكه من موهبة ليست هي التي تختار الشكل أو الأداة التي ستحمل ما تود التعبير عنه، بل ستذهب إلى التعبير عن ذاتها عبر الأنواع الأدبية أو الفنية السائدة، كأن يكون المرء شاعراً عربياً أو روائياً إنجليزياً أو نحاتاً إيطالياً أو خطاطاً صينياً.. أو راقصة تركية... أو مغني كليب في زمن العولمة، وفي زمن الفضائيات العابرات لغرف النوم.. إلخ.

ويحدث كذلم أن يمارس المبدع أكثر من نوع أدبي أو فني.. المهم هنا، وبما يعنينا أن الفنان مؤهل لممارسة العديد من الأنواع الأدبية أو الفنية مما يجعله قادراً بالتالي على التنقل بين أشكال الإبداع

المتعددة أو أن يحدث نوعاً من المزج بين نوعين أو أكثر وهو ما يسمى بالتجنيس.

وعمليات التجنيس هذه ليست جديدة، بل هي موجودة منذ أن تجاورت أشكال الإبداع، لكنها تعاظمت يقيناً في نهايات القرن العشرين.. مع انفجار زمن العولمة، وسطوة الصورة، وحرية المبدعين والناس، بمغادرة السائد، نحو حقول الريادة والتجريب والتجنيس.

قبل أقل من عام أصدرت نوال العلي كتابها الأول، بعنوان "سيرة النائم".. حتى دون تحديد نوعه الأدبي، بل هي تتعمد إشهار جهلها حين تسأل: "لا أعرف ماذا أسمي كتابي: رواية، سيرة، نص، شعر"؟ وهذا التساؤل عن ماهية الكتابة سبق وطرحه تيسير سبول، عام ١٩٦٨، حين أطلق مغامرته الروائية التجريبية الرائدة "أنت منذ اليوم".

لكن كتاب نوال بالنسبة لي، عمل إبداعي. وبمعزل عن تصنيف الأنواع الأدبية التي أحرص دائماً على ضرورة مراعاتها، بقدر حرصي على الترحيب بكل حالات التجنيس بين الأنواع الأدبية والفنية.

ومن هنا فإن هذه الـ"سيرة" تشكل حقلاً متميزاً لدراسة ظاهرة التجنيس التي باتت في ظني واحدة من أخطر الموضوعات التي تستدعي الدراسة في عولمة الألف الثالثة.

وكنت قد انتبهت منذ سنوات لهذه الظاهرة، وتناولتها في أكثر من مقال، كما أحلت عليها مراراً خلال متابعتي للكتابات الروائية: زياد قاسم والدراما التلفزيونية، عدي مدانات والمسرح، جعفر العقيلي والسينما، سميحة خريس وخيري الذهبي وعبد الخالق الركابي والكتابة التاريخية، يحي يخلف والفن التشكيلي، رشاد أبو شاور والريبورتاج الصحفي، إبراهيم نصر الله، كريم معتوق، يحي يخلف والشعر... إلخ.

وكانت البداية قبل سنوات حين قرأت كتاباً بعنوان "المحظية" لعبد السلام صالح، أصرّ مؤلفه على وضع كلمة (رواية) على غلافه الأول بصورة بارزة... وقتها كتبت إن هذا العمل الفني ليس رواية، قياساً بكل ما قرأت وعرفت من أشكال وتنويعات وتحديثات روائية.. ففي "المحظية" من الشعر أكثر بكثير مما فيه من الرواية، فلماذا أباح أو استباح الكاتب حرمة الرواية ولم يستبح حرمة الشعر؟ أو لماذا لم يكتب كما يفعل البعض "نص" أو "كتابة"؟ أو يترك الغلاف والكتاب كله بلا تشخيص أو تحديد؟ كما فعلت نوال العلي، رغم أن في سيرة النائم من السرد الروائية أكرث من محظية صالح.

لقد أرادت "المحظية" انتساباً إلى نادي الرواية، رغم عدم امتلاكها لشروط العضوية، ورغم أن هذه الشروط، منذ جيمس

جويس وفرجينيا وولف، وصولاً إلى سبول وصنع الله والخراط وفركوح شديدة التساهل؟

هذا المدخل العام يقود بالضرورة إلى إشكالية التجنيس، أي إلى تداخل الأجناس الأدبية والفنية، وما حدث بينها من تأثر وتأثير، وولادة أشكال إبداعية هجينة وأحياناً أصيلة مترافقة مع هذه الثورة الشاملة.

في العصر الحديث حيث ثورة المواصلات والمرئيات والاتصالات والمواصلات، وقبلهما ثورة الطباعة ثم الثورة الصناعية، أتيح لمناطق نائية من العالم التعرف على إبداعات أدبية وفنية لم يكن من السهل الوصول إليها ذاتياً، إلا ربما بعد قرون عديدة، كفَن الرواية أو المسرح أو السيمفوني... إلخ. بمعنى أن فن الرواية ابن شرعي للبرجوازية الأوروبية فإنه ظهر في شرق الأردن بفعل المؤثر الخارجي العربي وعمليات الترجمة، وليس كنتاج طبيعي لتطور هذا الفن في بلادنا.

ولقد برهن أدباء فنانو العالم على قدراتهم في استيعاب وإنتاج إبداعات جديدة، لا مثيل لها في تاريخ بلادهم الثقافي والفني.. ذلك أنهم أكثر عرضة لتلقي تأثيرات الأجناس الأدبية والفنية الأخرى على إبداعهم الخاص، وبالتالي تجلي ذلك على إنتاجهم نفسه سواء كان رواية أو قصيدة، أو يأخذ شكلاً إبداعياً جديداً لم يتم التوافق على اسم له فيقال "نص" أو "كتابة".. إلخ.

ويؤكد هذه الحقيقة التجنيسية أمران:

الأول: يلاحظ شيوع ساحق لأجناس أدبية أو فنية محددة في أماكن وأزمان خاصة ونتيجة الظروف المرتبطة بها، مثل الرسم والنحت والموسيقى أبان سيطرة الكنيسة: أنجلو، رافاييل، دافنشي، موتسارت، ليست.. إلخ، ونلحظ شيوع الشعر عند العرب، في الجاهلية وما بعدها، والخطوط والأرابسك مع عهد الإسلام، والرواية مع صعود البرجوازية الأوروبية والزخارف والنمنمات الصينية، والمعابد والأهرامات والتماثيل الفرعونية، والمسرح اليوناني والأساطير الإغريقية والنحت الروماني، والموسيقى الإيقاعية الإفريقية، والرقص الشرقي التركي، والغناء الفارسي والموشحات الأندلسية.. إلخ.

أي أن المادة الخام لدى الفنان يتم توجيهها وفق احتياجات المجتمع وثقافته السائدة، وإذا لم يجد الفنان مثل هذه الفرصة فربما أخذت موهبته شكل نجار ماهر أو صانع أصباغ، وربما راح يعزف على قصبة بدائية، مثل موتسارت الشرق أردني.

الثاني: ومما يؤكد الإمكانية المضمرة لتوجه الفنان نحو جنس إبداعي غير محدد سلفاً هو أن عدداً كبيراً جداً من المبدعين يتقنون في الحقيقة أكثر من جنس أدبي أو فني، وإن كانوا سيعرفون بنوع ما أكثر من غيره. ولا أقصد هنا الأجناس المتجاورة

كالرواية والقصة (محفوظ) أو الرسم والنحت (أنجلو) وإنما الأجناس المتباعدة أيضاً، ولعل تاريخنا الأدبي يقدم العديد من هؤلاء فجبران خليل جبران كان يرسم ويكتب الشعر والرواية إلى جانب الكتابات الوجدانية والفلسفية، وغسان كنفاني كان يكتب الرواية والقصة والمسرحية كما كان يرسم أيضاً.

وفي بداية عصر النهضة فإن العديد من الكتاب الموسوعيين المعروفين بإنتاجهم الفكري والنقدي قد كتبوا الشعر والرواية والمسرحية (طه حسين والعقاد وتوفيق الحكم.. إلخ)، وبعدهم عيسى الناعوري وروكس العزيزي.

وكثيراً ما أقيمت معارض للرسم لشعراء أو روائيين مثل: نزيه أبو عفش، إبراهيم نصر الله، فاروق وادي، جمال ناجي، علي العامري، عز الدين المناصرة، جبرا إبراهيم جبرا، ضياء العزاوي... أما مظفر النواب الشاعر العراقي الكبير فهو واحد من مؤسسي الحركة التشكيلية في العراق، وهو فوق ذلك يلحن ويغني.

والأمثلة المشابهة لا تنتهي عربياً وعالمياً، يكفي أن نذكّر فقط بلوحات فيكتور هيجو ووليم بليك وهنري ميشو.

تكمن أهمية الحقيقة السابقة في كون ذات الفنان مؤهلة للانتساب لأكثر من خيار إبداعي، وقادرة بالفعل على ممارستها معاً، وبالتالي فهي مرشحة بطبيعتها لتلقى تأثيرات الأجناس

الإبداعية الأخرى مما سينعكس بسهولة على إنتاج صاحبها أو جنسه الإبداعي الخاص.

وفي الحساب النهائي فإن هذا التقارب وهذه التأثيرات المتبادلة بين الأجناس الأدبية تقود إلى إنتاج أجناس جديدة هجينة، وقد تصل إلى ما يمكن أن نسميه وحدة أجناس الإبداع وهذه الوحدة قد تتشكل من جنسين أو أكثر، غير أن ولادة جنس إبداعي جديد يجب أن يأخذ اسمه الخاص وشكله المتميز، لا أن ننسبه إلى أحد الأجناس المقاربة أو المجاورة فتضيع هوية ما نكتب أو نبدع، ونلحق الفقوضى والإرباك بالأجناس الإبداعية المنجزة ذات التقاليد والتخوم المعروفة والمحددة.

إن حرصنا على حدود الجنس الإبداعي والتقيد النسبي بشروطه وقوانينه الخاصة لا يعني للحظة واحدة حرمان الأنواع الأدبية والفنية من الاستفادة القصوى من الأشكال الإبداعية الأخرى، بل على العكس فإن العديد من هذه التأثيرات المتبادلة تمنح الأعمال الفنية غنى ورقياً أعلى وجمالية أمتع ولعلنا نتساءل هنا: ماذا سيبقى من المخرج السويدي العظيم إنجمار برجمان لو نزعنا من أفلامه هذه اللوحات الفنية التشكيلية التي أبدعها من خلال استخدامه العبقري للكاميرا والإضاءة في صناعة تكوينات وتشكيلات المشهد السينمائي؟

ومن هنا ربما دعانا الفنان عمار الشريعي محرضاً: "ازاي تشوف الموسيقى"!

لقد سجلنا جملة من الملاحظات على ظاهرات التجنيس الإبداعي في دراسات سابقة نرى من المفيد ضرورة التذكير بها.. فتاريخ الشعر العربي مرتبط بالصورة، وبأشكال الشتبيه المتعددة، بل إنني أجد نفسي في كثير من الأحيان وأنا أتابع الاستماع إلى قصيدة ما، أتخيل معها شريطا من الصور واللوحات معاً.. ربما من هنا قال "دافنشي" بأن الرسم شعر يرى ولا يسمع، وبأن الشعر رسم يسمع ولا يرى.

وينوّع "بيكاسو" على ذات المعنى حين يقول "بأن الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق"، وهو يرى بأن طاقته التعبيرية من خلال الرسم كان يمكن أن تنصرف إلى الخطوط لو كان صينياً أي أنه سيكتب صوراً بدلاً من اللوحات ثم يؤكد "الرسم هو الشعر دائماً يكتب على شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية".

وعن هذه العلاقة قال الشاعر اللاتيني "هوراس" صاحب فن الشعر "إن شأن القصيدة كشأن الصورة" وفي هذا المعنى أيضاً قال "الجاحظ" بأن الشعر جنس من التصوير، بل يذهب الناقد الروسي الكبير "بلينسكي" إلى القول بأن "الفن عموماً هو التفكير من خلال الصور".

ولعل ارتباط الكتابة بالرسم ولد من ولادة الكتابة أو الأحرف الهجائية نفسها وحيث الأحرف أو الكلمات هي صور مرسومة لحيوانات وغيرها للتعبير عن معنى. ثم يتحول الرسم الهجائي إلى رمز للدلالة على فكرة أو شعور فتفرق الصورة جزئياً أو كلياً عن مدلولها. وفي جميع الحالات يكمن في جوهر هذه المكونات نظام من العلاقات المترابطة بين الصور والكلمات.. الرسم والكتابة.

غير أن هذا النظام من العلاقات ليس شيئاً ثابتاً، بل هو متغير بتغير أشكال وأساليب وتقنيات الأداة التعبيرية نفسها داخل الجنس الواحد، وبالتالي ستزداد باطراد المسافة بين صورية الشعر وشعرية الصور.

فإذا كان امرؤ القيس قد رأى حصانه "كجلمود صخر حطه السيل من عل"، وإذا كان طرفة قد لاحت له أطلال خولة "كباقي الوشم في ظاهر اليد" فإن البحتري ينتقل إلى صورة تركيبية مجازية أرقى وهو يرى الربيع كائناً يحس ويتحرك "أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً".

هذه المتشابهات القريبة والبعيدة تغيرات كثيراً مع تطور الأجناس الإبداعية، وتحولت عملية التجنيس الأدبي والفني من الشكل إلى المضمون ومن السطح إلى أعماق الفنان حيث تتوحد بؤرة العملية الإبداعية بكاملها، وأصبح الفنان وخاصة في العصر الحديث مسكوناً

بهاجس التعبير الحر والمنطلق من عالمه الداخلي، وكشف المناطق المعتمة والمحرمة في النفس البشرية. وبدأت مباراة من نوع جديد، في الكشف عن نوازع النفس الداخلية وتعرية أسرارها وخباياها.. هكذا احتل ديستوفسكي مكانة لا تبارى في تاريخ الرواية، ومن هنا ربما قال غالب هلسا مؤكداً ما ذهبت إليه الدراسات النفسبة بأن من واجب الفنان الروائي، ليس كشف أعماقه النفسية فقط، بل كشف أسرار المملكة الحيوانية التي ينتمي إليها.

هذا الاقتراب الحميم من الدواخل الجوّانية للنفس الإنسانية جعل من عمليات التجنيس الأدبي والفني حالة مغايرة عما جرى اعتياده سابقاً من علاقات وتشابهات.. ذلك أن هذه الأجناس نفسها قد افترقت كثيراً عن مكوناتها القديمة. فاللوحة على سبيل المثال ومنذ جوجان وفان جوخ وصولاً إلى بيكاسو وسلفادور دالي لم تعد تعكس صورة الأشياء كما هي. والكتابة أيضاً، وخاصة الشعر، شهد ثورة مشابهة، فالمتغير الحقيقي والكبير في حركة الشعر العربي المعاصر، فيما أرى، ليس بمغادرة عمود الخليل، والالتحاق بنظام التفعيلة أو حتى بقصيدة النثر، وإنما بحجم الانزياح اللغوي للكلمة الشعرية عن دلالتها المألوفة، وذلك للتعبير عن هواجس ومشاعر أبعد وأكثر تعقيداً مما كان يطرقه الشعر العربي في أبوابه الشائعة كالغزل والمديح والوصف والرثاء.. إلخ.

وهكذا بدأت عمليات التجنيس الظاهرية تفسح المجال لأشكال تجنيسية أكثر عمقاً وإن كانت أقل تشابهاً، مما أعاد لإشكالية التجنيس حيويتها مجدداً وإن بصورة أكثر تعقيداً وربما أكثر رقياً.

لقد نسف الشعر كما نسف الرسم ماضيه التصويري، وارتد كل منهما إلى ذات الفنان المبدعة، وحيث تتوحد مختلف أشكال الإبداع، مما يجعل مسألة التجنيس قضية حرة ومستمرة.

وسنعرض الآن لنموذجين لبعض الحالات التجنيسية في إبداعنا الأردني:

سيرة النائم لنوال العلي

في سيرة النائم لا نجد خطاً متصلاً لسيرة سردية ولكننا نستطيع عبر عملية مونتاج أن نقيم من وقائع وذكريات الطفولة والصبا ما يشبه هذا الخط السردي.. غير أن الرواية ليست مجرد خط سردي بل نسيج درامي واسع. في سيرة العلي يمكن أن تجد في تضاعيفه الداخلية شعراً يمكن أن يحتويه ديوان:

"نامي هذه الليلة نامي

وليكن نومك طويلاً مثل خيط الحرير الذي أحياك

ولتكن يقظتك كالمشرط الذي أشقاك

نامي يا من ينتظر الصبي جسدك المشقوق

خلف تلك البوابة التي يسقط بعد اجتيازها المساء

كسقف من الخوص"

ونصوصا مستقلة:

"تحمل عمان على ظهرها وتسير باتجاه البحر.. هي عمان تحلم بذلك.. أو تحلم بها تنشب الخطاطيف في المتوسط وتجذبه نحوها.. أنتم لا تصدقون!! ذلك لأنكم لا تعرفون الحكاية مثلها: "عمان في الأصل كانت في حضن المتوسط، وكنا نجلس على حافتها نضع سيقاننا في الأمواج.. ثم نغمر أجسادنا كلها في البحر".. ثم يصير البحر رجلاً "يعود متعباً فتفرك عمان قدميه بالماء والملح وتناوله البشكير في يد وفنجان القهوة في اليد الأخرى بينما أحوم حولهما كالفراشة".. على هذا النحو الرهيف تتماهى نوال مع (الناس) المعذبات ومع الأشياء: مدينةً ووطناً وبحراً وطفلة.. فتؤنسنها.. يتوحد الماضي بالحاضر.. الغرب المتوسط بجبال عمان السبعة... "كم هي طفولية أفكار مدينتي المجنحة بمخيلتين!! مخيلة عمان الفاقدة ومخيلة عمان المفقودة.." التي "لا يرى بحرها غيري". هكذا يوحّد القلب المحب الكل في واحد.. هكذا يوحد الفنان أشكال الإبداع في واحد.

وبين دفتي كتاب سيرة النائم موسيقى تملأ الصفحات، ولوحات تشكيلية: "أجلس على طرف الصفحة قدماي المتدليتان تداعبان تدفقات النبع بنعومة واسترخاء". كما يمكن سحب الخط السردي من الكتاب وتقديمه على هيئة سيرة أو رواية.

دمعتان على خد القمر.. لمحمد سناجله

التجنيس الفني ولغة السينما:

لاحظنا خلال دراسة سابقة لنا لـ "دمعتا..." السناجلة كيف يتشكل العمل من عدة تقسيمات وعنوانات داخلية لنص (روائي) صغير يجعل الكتابة أشبه بمجموعة من اللوحات أو المشاهدة السينمائية المتفرقة التي لا تلبث أن تتوحد في (فيلم روائي).. حيث ظل السناجلة على اتصال وثيق بلغة السينما التي تتولى الصور فيها سرد الحكاية، بينما هي تقتصد كثيراً في لغة الحوار، والحرص على رسم صورة الناس والأشياء، وبما يؤكد هذا الميل الواضح من الكاتب نحو لغة السينما والفن التشكيلي، وربما من هنا نقول إن سناجلة ربما اخطأ طريقه إلى استوديوهات السينما فاتجه إلى مطابع الكتب. فماذا لو ولد السناجلة الشرق أردني في عائلة هوليودية؟!

لنتأمل هذا المشهد المعنون "بالضباع":

وقف مصعوقاً.. فغر فاه دهشة كالمخبول، ونسي يده التي كانت تساوي الحطة فوق رأسه فلم ينزلها..

الحمار كذلك اشرأبتا أذناه الطويلتان المتدليتان عادة وتخشبت رجلاه السوداوان المشربتان بحمرة وهو يهم بصعود الخطوة الأخيرة من الوادي العميق إلى حيث السهل يمتد أمامه فسيحا ورحباً..

كان المنظر أمامهما فظيعاً وبشعاً إلى درجة البكاء.. عند شجرة البلوط العتيقة.. كان الذي كان رجلاً، عارياً تماماً، ممزقاً تماماً.. وجهه مشوه وأذناه مقطوعتان.. وبقعة كبيرة من الدم تحيط بالجسد المتهدم.. كان واضحاً أن وراء هذا القتل البشع جريمة شرف فقط "كان الرجل متكوماً على الأرض بوضع جنيني وشيئه مقطوع من الحوض المتجلط وموضوع في فمه".. ص ١٧ و ١٨.

هذا الاستغراق التفصيلي الحي والمتميز في تصوير المشهد كوّن سلسة من الكادرات السينمائية المتحركة، رغم الثبات النسبي للمشهد المروع، مما يجعل الرواية تبدو كـ "متوالية صورية" وهذه هي لغة السينما.

التجنيس الفني بين نص سناجلة والسينما لا يقتصر على بناء المشهد أو رسم الحدث أو بالحرص على تحديد وإبراز اللون التأسيسي أو تصوير المشهد البصري الواقع خلف الحدث أو

الصورة وإنما يتحقق كذلك، أي التجنيس الفني، من خلال الانتباه للحركة ومتابعة الأصوات والإيحاءات المرافقة لها ضمن مشهدية كلية متحركة وناطقة، ومن خلال اقتصاد مدروس بلغة الحوار لمصلحة لغة الصورة، ولعل مشهد الحمار لحظة هربه من الضبع توضح ذلك:

"فجأة جفل الحمار ثم أخذ يرفس برجليه وينهق بصوت عال لم يقطعه سوى صوت عواء مرعب وقريب إلى درجة اللوعة.. يا إلهي هل هي الضباع؟!.. يا ربي العظيم إنها ثلاثة ضباع، جن جنون الحمار فقطع الحبل ثم ضرط ومضى هارباً ناهقاً لا يلوي على شيء" (ص ٢٥ و ٢٦).

إلى ذلك فالرواية بمجموعها قد انبنت فنياً وفق أسلوب المونتاج السينمائي، سواء في تقطيع المشاهد أو في عمليات الاسترجاع، أي الارتداد الزمني، غير أن المنتجة السينمائية لم تكن دائماً نتيجة ضرورات فنية، بل لعل الكاتب أساساً اضطر إلى ذلك ليكون قادراً على مقاربة موضوعه الرئيسي، وهو أحداث أيلول الأسود ١٩٧٠، دون الغوص في أسبابه وتفاصيله، وعمليات القطع والاسترجاع وفق الشكل الحداثي للرواية تجعل سناجلة قادراً على إطلاق مجموعة من الفلاشات والإشارات والأحداث التي تنبئ بما يريد بأقل الخسائر الممكنة سواء لجهة الموقف، أم لجهة الأمانة التاريخية في تناول القضايا والموضوعات.

لعل في كل ما تقدم يتجلى بوضوح حجم التجنيس الإبداعي بين الأنواع الأدبية والفنية.. ومثل هذه الحقيقة الكبيرة عن حجم التأثيرات المتبادلة بينها تقابلها حقيقة كبرى أيضاً أكدنا عليها مراراً وهي ضرورة أن يكون لكل جنس من هذه الأجناس لونه وحدوده وعالمه، مع الاستفادة المثلى من أساليب وتقنيات الأجناس الأخرى.

هذه المداخلة ليس أكثر من إشارة سريعة لقضية أدبية كبرى لعلها في ظني من أخطر موضوعات النقد المعاصر.

حياة الصورة الفنية

د. حسين جمعة

تشغل الصورة الفنية في محيط الأدب والفن منزلة مركزية أساسية لا تسمو عليها في هذا المقام أي أطروحة أخرى : " فالحديث عن الصورة الفنية يعني أن تقول كل شيء عن الفن" [١]، ومن يستغرق في درس أفهوماتها يغرق في متاهاتها.

لكن، أهمية الموضوع تستحق المغامرة، وتقضي استدراكه وكشف إوالياته، وتسوِّغ اقتحام مفرداته، وذلك لأن طبيعة الفن المعرفية الفاعلة تتبدى بشكل جلي في التفكير الصوري/الفني للباث والمتلقي، وفي الصورة الفنية ذاتها كمعيار أساسي للفن بصورة عامة؛ فهي كون مصغَّر أو معمورة في فسيفساء.

وهذه محاولة متواضعة ومتوجّسة لولوج عالم الصورة الفنية، والسعي إلى مقاربة حياتها وملامسة كينونتها وبنائها وسر وجودها، انطلاقاً من الفهم الموضوعي لإشكالية الصورة الفنية كأساس شمولي متين في إدراك الصورة الكلية للفن بشكل عام. ويتعزز هذا الإدراك لأهمية الصورة الفنية ودلالتها المركزية إذا تنبهنا إلى أن الفن لا يقوم ولا ينبني إلا على أساس تواجدها، فهي والفن توأمان يعيشان في حضن بعضهما البعض.

مفهوم الصورة في الفن مفهوم مركزي يحتاج إلى مقاربات دقيقة، وإلى منهجية رصينة وفاعلة لجلاء جوهرها الداخلي تستند إلى المبدأ التراكبي، المبني على مجمل المقدمات والدمج السليم لإمكانيات الاستقراء والاستنتاج لإظهار نواميس التفكير الجدلي بالتعريج من التجريد إلى الملموس، مما يتيح للمتخصص تدبر أطر البحث واستدراج أهم عناصره الوظيفية الملموسة.

لما كان الإبداع الفني ضرباً من ضروب الوعي الإنساني، فإنه مشروط بالوجود المجتمعي، الذي يؤطر بدوره مضمون الوعي الإنساني وشكل وجوده. والفنان ابن مجتمعه، وهو منخرط في سيروة النشاط المعرفي في زمانه وعصره كعضو فاعل يبحث عن المثل، ولا يحصر نفسه، مهما حاول، في نطاق المشاهدة والتأمل، لأنه مشحون بالعواطف الإنسانية، التي تملي عليه ميله إلى المعرفة الفنية، ودروب الإبداع الفني، فتأتي أفعاله منسجمة اجتماعياً ومعلّلة فردياً. والفنان عندما يلجأ إلى الإحاطة بمشكلات الطبيعة والمجتمع وإدراك كنهها فنيّاً، فلا بد له من إبراز دورها الإيجابي أو السلبي في حياة الإنسان، مما يجعل منه معبّراً عن مصالح شعبه وأمانيه وتطلعاته. لكن لا يقوى على ذلك سوى المبدع ذي الخيال الفسيح والقريحة الجامحة والمعرفة العميقة لدقائق الواقع، التي تسعفه في بناء صور فنية معبرة ذات دلالة جمالية، ينصهر فيها الشكل والمضمون في وحدة متّسقة متكاملة، وتضج فيها حيوات

الناس وهمومهم ومكابداتهم.. وأفكارهم وأحاسيسهم، وهذا يفسح له المجال للاحتكاك بالناس حسياً وعقلياً، ويلهب عواطفهم ويستجمع مداركهم. ولا يستطيع الفنان أن يستكمل مهمته بنجاح إذا لم يكن ذهنه يتصف بالتفكير الصوري، الذي يتبدّى أثناء سيرورة النشاط الإبداعي، الموجه إلى إجتراح صور فنية تحتضن بدايات ذاتية وموضوعية في آن واحد.

يحضر مصطلح الصورة في معنيين - المعنى الضيق المحدد، والمعنى الواسع الشامل. فهي بالمعنى الضيق - أبسط خلايا العمل الفني وأصغرها، أما بالمعنى الشمولي - فهي ما يسعى إليه الفنان في حمأة انشغاله بتشييد عمله ككل.. أي في منظومة تعدد الصور الفنية وأتساع دلالتها لتشمل صورة الإنسان والمجتمع والعصر. ومع أن تحديد تعريف الصورة يشكل عبئاً نظرياً وعملياً، إلا أننا نعثر على تعريف شبه كامل له في كتاب ليونيد تيموفييف " أسس نظرية الأدب" كما يلي: " الصورة - لوحة ملموسة وتعميمية في الوقت ذاته للحياة الإنسانية، يتم بناؤها بمعاضدة التخييل، ولها دلالة جمالية"[٢]. والصورة ليست استنساخاً فوتوغرافياً للواقع، وإنما هي إعادة صياغة إبداعية له لا تخلو من البداية الذاتية.. أي علاقة الفنان بمجسماته وتجسيداته. وجوهر الإلمام الجمالي بالواقع يتجلى في الصورة كظاهرة فنية، وفي تشابهها الفريد

---

١ - غارانوف، قسطنطين: "الصورة الفنية وحياتها التاريخية" دار "الفن"، موسكو ١٩٧٠ ، ص١٨

بالحياة إلى جانب سبل استيقانها في بنيتها ذاتها وفي طبيعتها التراكبية لإعادة بناء الحياة، واجتراح عالم جديد بإبداع تكوينات جديدة حسب قوانين الحياة ذاتها.. أي محاكاة الطبيعة في كيفية إبداعها ، وليس في نسخ صورها وأشكالها .... محاكاة الطبيعة التي تجترح وتبدع، وليس محاكاة التشريح الذي يحصي ويصف.

في الأدبيات العربية يرد مفهوم الصورة الفنية في معناها الضيق، كفضاء بلاغي يقوم على المحسنات اللفظية والمعنوية، ولا ينظر إلى دلالتها الشمولية، فهي وسيلة من وسائل التجسيد الفني وليست صفة عامة للفن في كل الأزمنة والعصور، مما يحيلها إلى أداة شكلية ذات ملامح مضمونية محدودة، وفحوى كموني مستقل.

إذا كان الدكتور مصطفى ناصف قد قصر الصورة على الاستعمال الاستعاري للكلمات، وأنها تطلق: "للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي" (٣)، فإن الدكتور عبد القادر الرباعي وسع هذا المفهوم بقوله: "وللصورة التعبيرية أشكال مختلفة يساير كل شكل منها طبيعة الجمال أو النفس التي ينشأ عنها، فبعض أشكال الصورة بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة أو التشابيه المتناسبة الأجزاء، وبعضها معقد شديد التعقيد كالرموز والاستعارات التي لا تقف عند إيجاد علاقات بين أمور متناسبة أو متشابهة أو متجانسة فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة، بل بين أمور متضادة متناثرة أيضاً". وسعى إلى ربط

الصورة "بالخيال وبالتجربة الإنسانية ودوافعها، المختلفة المتشابكة المتنافرة" [٤]، وأضاف الدكتور علي البطل إلى الصورة البلاغية "نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً" [٥]، وجميع هذه المحاولات التي أشار إلى معظمها الدكتور عبد الإله الصائغ في كتابه "الصورة الفنية.. معياراً نقدياً" [٦] لم تتزحزح كثيراً عن أصولها التراثية مع إفادتها من بعض الدراسات الغربية، التي لم تبتعد بدورها عن مفهوم الصورة الضيق، ووصل الأمر ببعضها إلى تجاهل هذا المفهوم ومحاولة طمسه، وظهر هذا جلياً في كتاب "نظرية الأدب" لويليك ووارين، وفي "معجم المصطلحات الأدبية" الصادر في لندن وكذلك في مفهوم كايزر:" النتاج الشعري بنبع ويحيى ليس كوميض لأي شيء آخر، وانما كبنية لغوية مغلقة في ذاتها"[٧] وغيرهم. فالصورة هنا تعبير يضفي على الخطاب رونقاً جمالياً، ويمنحه خصوبة ملموسة وحساسية مخصوصة، وتتحول الصورة الفنية إلى هدف تشكيلي في ذاته ولذاته، وليست وسيلة للتعبير عن الأفكار الإنسانية السامية، إضافة إلى أن الوعي الحسي للواقع في المخطط التاريخي التأثيلي هو أدنى درجات الوعي لأنه لا يجلي أهم ملامح الواقع، ولا تقوم الصورة الفنية على هذا الوعي وحده، وإنما ترتكز الى إلتحام التفكير التجريدي بالوعي الحسي، وقد أثبتت التجارب العملية أن الصورة النمطية، ناهيك عن الصورة الفنية، لا تقوم على أي واحد منهما بمفرده، وإنما تبنى على تكاتفهما معاً، وذلك لأن الصورة هي وليدة الفكرة

الجمالية ولحمتها، وهي أداة الكاتب في صراعه لأجل توطيد مثله الأخلاقية والاجتماعية، وهي شكل مخصوص من أشكال إدراك الواقع تحتضن في طواياها تقييماً جمالياً للحياة، بتجسيدها كل ظاهرة في علاقتها بالإنسان في تفرده وفي اندماجه بواقعه.

ومن هنا فإن قراءة العمل الفني قراءة جمالية لا تستقيم ولا تثمر، إذا لم ترتكز إلى ذائقة فنية عالية تلم بأسرار الكلام، وتستقري لغة الصور وتفض غوامضها وتعالقاتها، وتحولاتها، إنطلاقاً من أن الصورة تكون دائماً في حالة حراك دينامية معقدة لا تخضع للثبات أو السكون في سيرورتها الحية المتنافرة، التي تتسرب إلى مجالات الحياة الإنسانية، التي قد تغفل عنها العلوم الأخرى، أولا تستطيع عبورها واستيعابها بحكم تكوين الصورة وتداخل إوالياتها وسياقاتها، وبفضل فرادتها المدهشة.

يجترح الفن عوالمه حسب قوانينه الخاصة، ويؤطرها في أعمال فنية تكون الصورة الفنية الحاضن الموضوعي فيها. وبقدر ما تتكشف طبيعة الصورة وتعقيداتها كتجسيد متعدد الجوانب للواقع، وكإبداع روحي وعملي مشترك منحاز للحياة بين الفنان والمتلقي يتجلى جوهر الفن في مدلوله المعرفي بشكل بارز. ويؤدي الانزياح عن هذا الفهم لجوهر الفن إلى رفض الجانب المعرفي للإبداع،ويجره إلى المواقع الأخلاقية والشكلانية.انطلاقاً من كيفية التعامل مع المسألة المعرفية (الغنوصية)، تعددت سبل إدراك

طبيعة الفن ووظائفه،وافترقت التصورات حول الصورة الفنية، ودارت وما زالت تدور حوارات واسعة على المستوى العالمي حول هذا الأمر.فمن قائل بأن الفن ما هوإلا تعبير عن رؤية خاصة للفنان من العالم، وأن الصورة الفنية لا تمتلك دلالة إلا بقدر تشييئها للمعنى الرمزي لهذه الرؤية، وآخر يرى أن الفن ما هو إلا واقع مخصوص لا علاقة له بالواقع الفعلي ولا بالنظام المحرك للطبيعة والمجتمع، وثالث يقول بأن الصورة في الفن ليست سوى وهم، وليست تجسيداً لصدق الحياة وإنعكاساً للواقع، ورابع ينكر أن تكون الصورة انعكاساً للواقع، وليست من اجتراح الفنان وإنما هي إيحاء من القوى العليا وإلهام من طاقة غيبية. وفريق يرى أن الصورة الفنية نتاج انعكاس القيم الجمالية الفعلية، وقيمتها الجمالية تتحدد بمقدار مطابقتها للنموذج الأصلي البدائي.

ولكن الاتجاه الأوسع انتشاراً في العقود الأخيرة – هو الاتجاه الذي يعتبر الصورة الفنية "علامة أو إشارة، تحتضن معلومة ضرورية اجتماعيا، وهذه العلامة تتوسط التماثل ما بين الصورة المثالية في وعي المتلقي وبين جوانب الحياة الحيوية، مع بقاء الصورة معماراً افتراضيا لكنه مؤثر حسيّاً" [٨]. ويجد هذا التوجه أنصاراً ومريدين كثراً في الساحات العربية، قاموا بنقل أعمال أساطين هذا التصور إلى العربية، وقدموا أفكاراً ورؤى مستمدة منه في مؤلفاتهم وحواراتهم، لم تثمر عن شيء يذكر في إدراك كنه الصورة الفنية، ودورها في العمل الفني.

وقد وقع هؤلاء جميعاً تحت إغواء مناهج العلم وسلطة طرائقه في البحث والاستكشاف، وسعوا إلى نقل هذه المناهج إلى الدرس الأدبي، متناسين خصوصية الصورة الفنية وفرادتها، التي لا تخضع لمناهج الاستقصاء والإحصاء، مما أدى في كثير من الحالات إلى إخصاء الصورة الفنية وتشويه حضورها الجمالي. يقول أحد أنصار العلاماتية أنها:

"أرادت جوهرياً لنفسها أن تكون نظرية وعلماً يصنف العالامات، وتحليلاً للشرع (CODES) وقواعد، وأنساقاً، ومواضعات إلى آخره، ولم تشأ أن تكون نظرية للتأويل" (٩). وخطورة هذه التصورات أنها تأتي تحت لواء العلم ومناهج البحث الدقيقة، لتكون تربة نظرية خصبة لتغذية شتى الاتجاهات المتعالية على الواقع، والتي تتغاضى عن المدلول المعرفي للفن.

أصبحت المقاربة العلاماتية منذ منتصف القرن الماضي موضة تؤشر إلى عرض مرضي، ناتج عن قناعة بأن أفضل وسيلة للحديث عن الفن أن تكون "علمية"... يعني استخدام المصطلحات والاستعارات والتوريات التي نستعملها في الحديث عن اللغة ويقول أحد الدارسين الإيطاليين :" ونحن نستخدم هذه المصطلحات ("النحو"، "التركيب" وغيرها) نستشعر بأننا ننتمي إلى مملكة الذهن العليا" (١٠).

حقاً، إننا نعيش عصر تداخل العلوم وتكاتفها، وثمة نظرة إلى وحدة المعرفة الإنسانية كإجراء لحصر تنوع العلوم وإدراجها في نطاق موحد. وقد انشغلت الوضعية الجديدة في وضع برامج العلم الموحد، وطرحت شتى الافتراضات حول هذه المهمة، لكنها لم تستطع حل مسألة إعادة البناء الشمولي لجميع المعارف العلمية على أساس البداية المشتركة، وذلك لأن ما ينتج عن هذه البداية بغض النظر عن طابع المهام المطروحة يتعارض مع دراسة بنية الموضوعات المعقدة، والاستنتاجات التي تصدر عن ذلك نتيجة التباين الكامن في عمق العلم المنفرد، عند محاولة تفسير وحدة المعرفة الإنسانية، واقتراح منظومات متعددة الوجوه على مستوى القوالب المعرفية، فالتباين شرط أساس لتطور المعرفة العلمية، مثله مثل التكامل والتوحيد، ومن هنا فإن إيجاد قوالب محددة انطلاقاً من مناهج العلم الدقيقة لكل العلوم الإنسانية مآله الإخفاق. وهذا لا يعني إن العلوم المختلفة لا تستفيد من مكتسبات بعضها البعض، وإنما العكس هو الصحيح، فقد كان لطرائق العلم والمعارف العلمية أثر واضح في مسيرة العلوم الاجتماعية والإنسانية. وعليه، فإن دراسة الصورة الفنية كعلامة محددة ينتج عنه تدمير هذه الصورة الفردية وطمسها، وحتى استبعادها من الدرس الأدبي. ومن حسن الحظ أن الصورة الفنية لن تتلاشى في الأعمال الإبداعية جراء استبعادها من الدرس النظري، وهذا ما أحس به منظرو العلاماتية، فكان لا بد لهذه الموضة أن تتغير، وأن يلجأ أصحابها إلى طرح مفهوم

آخر أكثر صرامة ودقة، ألا وهو "النص الأدبي"، بديلاً عن مفهوم العمل الفني، حيث تم إقصاء العلامة إلى المرتبة الثانية، شعوراً منهم أن تشييء الفن وتحويله إلى كليشهات واستامبات غير مقبول ومرفوض من الجميع، وقبل كل شيء من الكتاب أنفسهم، وأيضاً لأن النص- حسب تصورهم- يمكن أن يخضع للتحكّم وللمعايير الدقيقة، حيث يجري ترسيخ دقائق النص من النقطة إلى العلامة، ومن المفردة إلى الجملة، فثمة بدايات ونهايات.. فقرات وفصول وأبواب، وبنايات الأجزاء وما شابه ذلك. فالنص حسب الأزهر الزنّاد "نسيج من الكلمات يترابط بعضها مع بعض"(١١)، جرياً وراء تودوروف الذي يعلن أن "الأدب ليس سوى توسيع لبعض خصائص اللغة واستعمالاتها"(١٢)، وأن العمل الأدبي "عمل فني لفظي"(١٣). ويضيف جيرمونسكي قائلاً:" كل جوانب حياة الإنسان الروحية يمكن أن يلمسها الشعر. لكن، لا تكمن خصوصيته المميزة في هذا . مادة الشعر ليست في الصورة ولا في الأحاسيس ، إنها في الكلمة "(١٤) أما ياكوبسون فيصر على دور العبارة الأساسي بتأكيده على أهمية :"القول المرتكز إلى العبارة "(١٥) مما يجعل من هؤلاء واتباعهم منظرين أقرب إلى اللسانيين منهم إلى أرباب الدراسات الأدبية والفنية. ولا يخرج عن هذا المفهوم سامي سويدان الذي يرى أن "النص وحدة كلية متكاملة، وأن هذه الوحدة قائمة أساساً في بنيته العامة"(١٦). والجميع يتفق على أن النص هو منظومة من العلامات المثبتة بطريقة معينة، مما يعود بنا إلى المدرسة الشكلية

القائلة بأن العمل الفني هو الوجود النصي: "كشكل محض، ولكنه ليس شيئاً، وليس مادة، وإنما هو تعالق المواد)[١٧]. يعني أن النص كامن في ذاته ولذاته، وليس جزءاً مكوناً من الوجود الموضوعي القائم، الذي باستطاعته التأثير في وعي الناس وتوحيد صفوفهم والارتقاء بهم روحياً وعقلياً، فهو لا يعدو سوى علاقات بين المكونات والبنى والعلامات. وسدنة هذه التصورات حول النص والبنية والمعلومة والعلامة والمتن وما شابه ذلك يبتعدون عن ذكر مفهوم الصورة الفنية، لأنهم لا يرون بأن من أهم وظائف الفن الإحاطة الجمالية بالواقع وتجسيده الإبداعي في صور فنية وأعمال إبداعية، ولإخفاء عدم المقدرة على الإلمام بهيولى الصورة واتساع أبعادها وتعدد أمدائها، ورفضها للقولبة والأتمتة والتخشب في صيغ جامدة ومحددة.

لا شك أن وجود النص في كتاب مطبوع أو بأي شكل آخر لا يتطلب سوى معرفة القراءة والكتابة، أما عندما يضحي النص عملاً فنياً، فإن ذلك يحتاج إلى معرفة دقيقة بلغة الفن ولغة الصور الفنية، التي تتراءى كحضور متداخل مكثف ومدهش، أما في حالة طمس الصورة فإننا لا نحيط بالعمل الفني ولا ندرك كنه أسراره، ونتلقاه مجزءاً مشطراً غير مكتمل.

النص نقطة انطلاق لدراسة العمل الفني، الذي يتعين تناوله كوحدة متكاملة، لأنه أوسع وأغنى من جمهرة العناصر المكونة له،

ويفترق عن الجمع المبسط لهذه العناصر. العمل الفني منظومة وظيفية متحركة ذات ترابطات وتعالقات وامتدادات معقدة داخلية وخارجية، يلعب كل عنصر من عناصرها دوراً تركيبياً يؤثر في غيره ويتأثر بغيره.

ما يقوله مفهوم النص، يعني دراسة النص كنسق لغوي في عزلة عن المضمون، ويعني توصيف الملامح العامة للنظام النحوي، أو ما يسمى بأحوال الكلام.. وما يجري على الكلام من تبدل وتغير جراء رصفه في بناء تركيبي/ لغوي. وهذا الدرس ينتزع من العمل الفني تاريخيته، إضافة إلى غض النظر عن تجسيده لصورة مؤلفه، التي تتمظهر فيها فاعليته الاجتماعية ورؤيته المجتمعية والسياسية ومعتقده الفكري كمبدع خلاق... أي إقصاؤه عن محيطه الخارجي وحصره في الحديث عن باطن النص، وليس عن النص نفسه، مع أن باطن النص ينبع من النص نفسه وليس من خارجه، فباطن النص هو عمق النص، ولا يتولد باطن النص من الفكر المشوش أو من الأحاسيس الضبابية الهائمة، ولا من تهافت الكلم، وإنما من الغور في أعماق الحياة ومتاهاتها، وسبر مطاوي النفس الإنسانية وملاوذها.

النص والنص فقط – يعني عدم إيلاء أي أهمية لما هو خارج النص، لا سيما في المسالك والأساليب الشعرية.. يعني الضرب على المنوال الفردي، وفي ذلك ابتعاد عن المشكلة الفعلية وضياع لفضاء

الحياة الرحبة الفسيحة الممتدة، وابتسارها وضغطها في النص، أما في الصورة الفنية فإن الدلالة تنساح في الأفق وتمتد في الزمن. ومن هنا فإن النص ذو بعد واحد ومقاس واحد وله خط اتجاه واحد، أما الصورة فهي متعددة الآفاق ومتشعبة الجوانب.. متعددة المعايير، وتشير نظرية المعلوماتية التي يلجأ إليها أنصار النص، أنها لاترى فيه سوى ما يومئ إليه النص من معلومات ودلالات.

الفن في صوره الفنية شديد الثراء والتنوع، ولا يخضع للمنطق التبسيطي، لأن أبسط الأمور أن تكون منطقياً، وذلك إتباع خريطة محددة ومخطط جاهز، وتوصيل النقاط المعينة بخطوط لتستقيم الأشياء. لكن الأصعب من ذلك أن لا تكون منطقياً، وإنما تزخر بالطموحات الإنسانية.. يعني أن تستطيع طرح التحديدات المطلوبة وحلّها، وإحياء روح التناقض، والقوالب والكليشهات غير قادرة على هذا الطرح، في حين أن الصورة الفنية دائماً تتألق وتتباهى بنضارتها واستمراريتها، والمنطق يسعفها في إنجاز وظائفها، لكنه يعجز عن إرغامها على إتباع دقته وتصويباته، لأن الحياة أقوى وأصلب من القوالب الجاهزة، ذات البداية المحددة، والنسق المحدد.. القوالب التي تستتبت المسيرة الميتة للقوانين واستعراض المطلق والمجرد.

لا يعني ذلك تجاهل دور العلم ومكانته في الحياة، فهو أداة للتحقق من مصداقية القواعد الدقيقة لأي شيء في الكون، أما

بخصوص الحياة والصور الفنية فيتعين البحث عن مقاييس مختلفة على أن لا تكون مقاييس رياضية.

في حمأة الانشغالات بأوهام الحداثويين لا يتسع وقت الراكضين خلفهم إلى التدقيق في مرتكزات هذه الاتجاهات وتأطير جهودها منهجياً، والوقوف على الدعائم الجمالية والأسس الفلسفية التي تختبئ وراءها. ولعل أهم ما تتسم به هذه الظواهر أنها لا تضع نصب أعينها مهمة دراسة الفن كظاهرة تاريخية، وكانعكاس للواقع، وتلجأ إلى تذييت الموضوع أو موضعة الذات بما يخدم تدمير العلاقة ما بين الذات والموضوع في سيرورة الوعي، وترفض دور الوعي في تجسيد إشكاليات الحياة والواقع.

ولا بد هنا من ذكر بعض ملامح هذه الاتجاهات الحداثوية، للتأمل فيها وتفحص مؤشراتها علّ ذلك يفيد في درس موضوعنا بموضوعية واستبصار أعمق، من هذه الملامح:

- التنصل من المبدأ التاريخي، ودراسة ظواهر الفن كظواهر تاريخية ملموسة.
- التجريد والإطلاق والانقطاع عن الواقع الفعلي.
- القطيعة مع الماضي، والنظرة العدمية إلى الحاضر ورفضه ورفض تراثه وتراث الماضي.

- سقم الأفكار الميثودولوجية، التي تحيل النهج الجزئي إلى ميثودولوجيا شاملة.

- ازدراء الجماهير الشعبية، وتعالي فئات كثير من المثقفين النخبويين على أصولهم الطبقية.

وكل ملمح من هذه الملامح يستحق دراسة منفصلة لجلاء مدى انفصام الاتجاهات الحداثوية عن الحياة، وتقويضها لأركان ميثودولوجيا البحث العلمي الرصين.

نعود إلى الصورة الفنية وكيفية تخليقها، وتتبع سيرورة مجراها كفعل اجتماعي. الصورة هي وحدة التجسيد والإبداع والتلقي، ويتجلى في هذه الوحدة دور ذات النشاط الفني وإدراكه. والصورة الفنية نتاج شخص محدد، يعيش في بيئة معينة وزمن محدد، وهو يغترف صوره من واقعه ليمد جسراً بين العالم الفعلي وعالم الفن، ويخضع ذلك لعالمه الخاص، المتسق مع نواميس الإدراك الفني، التي تستند بدورها إلى القوانين الأساسية للإدراك الإنساني بشكل عام، انطلاقاً من تصوراته ونشاطه العملي، الذي يحوز على قيمة جمالية بابتداعه صوراً فنية تعبر عن فكرة مجردة في شكل حسي ملموس... أي تندمج فيها خاصيتان أساسيتان، وهما: التجريد والملموسية الحسية، وفيهما – كما ذكرت أعلاه – تبرز خصوصية الصورة، وتتحدّد وسيلة وجودها المتميز. وتقطع الصورة في مشوارها الجيني ومستوى مجال حياتها ثلاث مراحل، وهي:

١ - مرحلة الحضانة – وهي مرحلة تكوين القصد الفني وإنجازه، وهي أول مراحل السيرورة الإبداعية، التي يسير فيها تشكل الصورة بصورة مختلفة من كاتب لآخر، ومن عمل لآخر، ويمكن أن ينضج القصد بشكل مفاجئ، ويمكن أن يمتد طويلاً، إلا أنه لا بد وأن يمر بهذه الرحلة، يقول تشيخوف في إحدى رسائله: "الفنان يراقب... يختار... يخمّن.. يركب وينسج – وهذه الأعمال جميعها تفترض وجود قضية.." [١٨]. ... يعني أن شبح المسألة يبدأ يتراءى للفنان، بعد أن يشرع التيار الانفعالي في العمل ليكون نذيراً ومحركاً لولادة الصورة الفنية، ومن ثم يتهيّج الخيال ويتسع ليحدد أطر العمل الفني.. وهذه المرحلة ذات طابع ظاهري، لأنها لا تنتهي بصياغة الصورة نهائياً في مادة الفن، ويظل هذا الوجود الظاهري للصورة غير مكتمل وغير مستقل. فالصورة في هذه المرحلة – باعث للبحث ومكون من مكونات الحالة الإشكالية للصورة التي لا تكتمل إلا بإنجاز القصد في اللغة أو حسب قوانين معطيات الفن إلى الانتهاء من العمل الفني كله. وأورد هنا شهادة بيتهوفن عن حمل عبء الصورة الفنية واحتضانها، يقول: "طويلاً وطويلاً جداً احتضنت أفكاري، قبل أن أسجلها، ولم تخني ذاكرتي أبداً، بحيث لم أنس على مدى سنوات طويلة الثيمة التي فكرت بها. عدّلت بعض الأشياء وحذفت بعض الأشياء، وقمت بمحاولات عديدة إلى أن أحسست بالثقة. عندها بدأت تحوم في رأسي فكرة الدخول إلى العمق، في الغور والاتساع، وأخذت أعي ما أريده، وفي كل ذلك لم

تغادرني الفكرة التي وضعتها في الأساس، التي بدأت تنمو وتصعد، وبدأت أسمع وأرى الصورة (das Bild) في كل امتداداتها تقف أمام روحي، كما السبيكة، ولم يبق الآن أمامي سوى الشروع في الكتابة"[١٩].

٢ - الصورة- الإنتاج الفني: أهم مراحل العملية الإبداعية، وهي مرحلة وجود العمل الفني كبنية متكاملة ومستقلة نسبياً، تتبدى في مجالها وحدة المادي والروحي..الانفعالي والذهني.. الذاتي والموضوعي.. الفردي والنمطي وغيرها.. الوحدة التي لا تقود إلى تطابق الصورة والعمل الفني، وإنما تحافظ على التفاوت بينهما حتى تقي معايير التباين من التلاشي، إذ وجود هذا التباين ضرورة لإيجاد الملامح الفارقة ما بين الصورة والإنتاج الفني، التي تتجلى أنصع ما يكون في الشكل، وفي مسلك الفنان الإبداعي، ومهاراته الفنية ومادته الإبداعية، التي هي من خصائص العمل الفني.. فالفنان يستوحي الواقع ويحيط به، ويعزز هذا الإلمام بالواقع في أعمال فنية قابلة للتلقي والإدراك في إطار تأثيرها الجمالي والفكري. في هذه المرحلة يتأطر العمل الفني بحدود ثابتة، ويتوقف التناقل ما بين الشكل والمضمون وتحرّك العناصر التصويرية الأخرى، لكن هذا لا يعني توحيد تلقي المبدعات الفنية.

العمل الفني هنا علاقة "مادية" تفترض وجود دلالة، وهذه الدلالة هي الصورة" التي تحضر كدلالة في المخطط المثالي،

وتحتجب كتجسيد مادي في البداية، وهذا يظهرها كوجود مادي. أما التأثير الفني على المتلقي فيتم على حساب الصورة وعلى حساب العمل الفني في آن واحد.

٣ - الصورة- التلقي: يسترشد الفنان عند محاولة بنائه لعمله الفني بهدف موضوع و محدد، وهو التأثير على الجمهور، فتكتسي حيرته وارتباكه بطابع مجتمعي، لأنه يستمد مدركاته من واقعه، ويضع في ذهنه التعالقات القائمة ما بين الواقع والفنان والمتلقي في جميع مراحل السيرورة الإبداعية، مما يمنح صوره واقعاً مخصوصاً.

ملامح الصورة في هذه المرحلة تخضع للصورة الأصلية الثابتة في العمل الفني، ومشروطة بها، ومن يسعى إلى الاقتراب منها لابد وأن يمتلك بداهة الاستعداد الكافي لذلك، ومن هنا تتراوح تقييمات القراء للعمل الفني الواحد انطلاقاً من مدى تبلور الذائقة الفنية والاستعداد الذهني والتجارب السابقة والتحصيل العلمي وغير ذلك. لكن هذا التفاوت في التلقي يخضع لما هو متغير داخلي في الصورة. وهذا التغير في التلقي والتقييم يعود للدور الذي يراه المجتمع في فترة زمنية معينة للعمل الفني وللفنان، وما يحتله من مكانه من منظور تبدل الناس والأزمان، وما يحتوي عليه العمل الفني من إشكاليات تقلق المتلقي وما تزال تثير لديه حساسيات تجاه واقعه. ويرى أصموص أن مضمون العمل الفني: "يعاد إنتاجه وبناؤه من

قبل القارئ- طبق موجِّهات متواجدة في العمل الفني نفسه، لكن مع خلاصة نهائية يُحددها نشاط القارئ الذهني والنفسي والروحي" [٢٠]. وعليه، فإن الدعوات القائلة بانعدام التواصل الحميم وانقطاع الصلة بين المرسل والمستقبل مآلها الإخفاق، لأنها لا تصدر عن درس حقيقي لواقع الصورة الفنية.

آفاق الصورة الفنية وبناؤها وسيرورتها وحياتها ومجال تأثيرها في الحياة الإنسانية يدق عن الوصف والتأطير، لأن الصورة الفنية تحتضن في ذاتها ثراء ظواهر الواقع ونوازع النفس الإنسانية، وما تحمله هذه النفس من انفعالات وتصورات ومثل اجتماعية وفنية عديدة ومتنوعة. آفاق الصورة هي آفاق الخلق والإبداع، وهي أولاً وآخراً آفاق الحياة الرحبة الفسيحة العامرة بالنبض الإنساني المتدفق.

الهوامش

١ - غارانوف ، قسطنطين : " الصورة الفنية وحياتها التاريخية " دار الفن ، موسكو ١٩٧٠ ، ص ١٨ .
٢ - تيموفييف، ليونيد: "أسس نظرية الأدب" دار التنوير، موسكو -١٩٧٦، ص٦٠
٣ - د. مصطفى ناصف: "الصورة الأدبية" دار الأندلس، بيروت -١٩٨١، ص-٣
٤ - د. عبد القادر الرباعي: "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" إربد - ١٩٨٠، ص١٥
٥ - د. علي البطل" الصورة في الشعر العربي" دار الأندلس، بيروت -١٩٨٠، ص-١٥
٦ - د. عبد الإله الصائغ: "الصورة الفنية معياراً نقدياً" دار الشؤون الثقافية، بغداد - ١٩٨٧
٧ - مأخوذ من : ليونيد تيموفييف، مصدر سابق ص٥.
٨ - غارانوف: مصدر سابق، ص٢٥-٢٦
٩ - منذر عياشي: "العلاماتية وعلم النص"إعداد وترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت -٢٠٠٤، ص١٣
١٠ - مأخوذ من: يفغيني باسين، "فلسفة الفن المعلوماتية"، دار "الفكر"، موسكو -١٩٧٣،
١١ - الأزهر الزناد: "نسيج النص"، المركز الثقافي العربي، بيروت -١٩٩٣ ، ص١٢
١٢ - تسفيتان تودورف: "البنيوية .. مع وضد" دار التقدم، موسكو -١٩٧٥، ص٣٨
١٣ - سعيد الغانمي: "اللغة والخطاب الأدبي" اختيار وترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت -١٩٩٣، ص- ٤١ .
١٤ - ف. جيرمونسكي " مسائل نظرية الادب" "أكاديميا"- ١٩٢٨، ص٢٨.
١٥ - مأخوذ من : المصدر السابق ص٣٠.
١٦ - د. سامي سويدان: "جدلية الحوار في الثقافة والنقد"، دار الآداب، بيروت -١٩٩٥، ص٥١
١٧ - فيكتور شكلوفسكي: "نظرية النثر" موسكو -١٩٢٥، ص٦٢
١٨ - مأخوذ من: باڤل ميدفيديف: "في مشغل الكاتب" منشورات "الكاتب السوفياتي"، موسكو -١٩٧١، ص١٠٨
١٩ - المصدر السابق، ص٦٩
٢٠ - فالنتين أصموص: "قضايا نظرية علم الجمال وتاريخه"، دار "الفن"، موسكو -١٩٦٨، ص٦٣

الصورة بين الحقيقة والمجاز

د. محمد عبد الله القواسمة

لم يعرف النقد العربي منذ ظهوره حتى أيامنا هذه تحديداً دقيقاً ونهائياً للصورة، ربما لأنها ترتبط بالإبداع الشعري خاصة، والإبداع كما هو معلوم لا يخضع لقوانين صارمة، وتحديدات معينة، فلكل مبدع طريقته في استخدام هذه التقنية، فلا غرابة أن يختلف النقاد في فهمها باختلاف وعيهم، وثقافتهم، ومناهجهم النقدية.

ويسجل في تاريخ النقد العربي وحتى في النقد الغربي موقف الناقد عبد القاهر الجرجاني وفهمه للصورة ضمن نظريته، نظرية النظم فهو يعلمنا: "أنّ قولنا الصورة إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير" [١]

هكذا يخرج عبد القاهر الجرجاني الصورة من ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النقد والفكر العربي كثيراً، ليرى أنها لا تكمن في اللفظ أو المعنى كلاً على حدة بل تكمن فيهما معاً، وهي تبرز حقيقة الشيء، وتظهر صفاته التي تميّزه عن غيره، كما تميّز هيكل إنسان عن هيكل إنسان آخر وخاتم عن خاتم وسوار عن سوار، بهذا يكون قد أوضح أن للصورة دلالة اصطلاحية لم يكن أحد سبقه إليها. وأما عن ذكر كلمة التصوير في قول الجاحظ "إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير" فيفهم منها ما يبذله الذهن في صياغة الشعر، وهذا بعيد عن فهم الجرجاني للصورة بأنها تنتظم اللفظ والمعنى ضمن ترتيب الكلام ونسجه، فكما يقول: "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه سبب تلك"(٢) .

لعل هذا الفهم يتطابق مع ما توصل إليه النقد الغربي بارتباط أجزاء الصورة بعضها ببعض كحقيقة شعرية تتأتى كما يرى س. داي لويس: " من إدراك الوحدة التي تربط بين الظواهر وأن مهمة الشاعر هي الاكتشاف المستمر، ومن خلال الصور ضمن ذلك النموذج وإعادة اكتشاف وتجديد العلاقات القديمة ولأن النموذج يتغير باطراد فليست هناك أية صورة شعرية تحقق الحقيقة المطلقة لأنها لا محدودة"(٣).

وإذ شكلت دراسة عبد القاهر الجرجاني خطوة متقدمة في

تحديد مصطلح الصورة فإنّه لم يتوسع في دراسة أنواعها، واقتصر على أنماط الصور التشبيهية، وحصرها في بيت أو بيتين من الشعر دون أن يتعدى ذلك إلى فهم العلائق بين أشكال الصور في القصيدة الواحدة أو في القصائد المختلفة؛ فكانت دراسته "تنظيرية فلسفية يطغى عليها الجانب البلاغي، وجزئية محدودة في الجانب التطبيقي"[٤] .

أما في النقد العربي الحديث فقد بحثت الصورة من جوانب كثيرة، وتعددت مذاهب النقاد في دراسة أنواعها، وكثرت هذه الأنواع حتى بدت وكأنها لا تنتهي. وقد رصدت الناقدة بشرى موسى صالح محورين دارت حولهما دراسة أنماط الصورة، هما: محورا التشكيل والبناء، درست في الأول أنواع الصور من حيث عناصر تشكيلها ومصادرها، وفي الثاني درست الأنواع حسب صلات الصور بعضها ببعض، وعلاقتها بالقصيدة وأبنيتها المختلفة[٥] .

أما هذه المقالة فرأت أن تدرس الصورة من خلال ثنائية الحقيقة والمجاز بوصفها علاقة خاصة يقيمها الفنان مع الواقع ضمن نص متكامل بعناصره وعالمه. "في الفن لا بّد من إبداع علاقة، من توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة، الواقع الراهن والواقع الممكن، صورة الشيء الحيادية والصورة الحلمية للإنسانية. بل إن أغرب الأحلام لا يشكل أثراً فنياً إذا نقل حرفياً لأنّ نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسيّة،

ولا بد أن يتجاوز هذه الحالة الخاصة إلى محاورة العالم كي يكتسب الحضور الفني"[٦] .

الحقيقة والمجاز

الحقيقة الحقيق في اللغة على وزن فَعيل بمعنى فاعل أي ثابت، أو بمعنى مفعول أيّ حقيق بمعنى محقوق أيّ مثبّت . وقد ألحقت التّاء بالكلمة لتدلّ على انتقالها من الوصفيّة إلى الاسميّة .

وقد استخدم البلاغيّون كلمة الحقيقة للدلالة على الكلمة المستخدمة في ما وضعت له في اصطلاح التخاطب[٧] .

أما المجاز فالكلمة مصدر ميميّ من جاز المكان إذا تعدّاه إلى غيره أو بمعنى الطريق. ثم نقلت الكلمة لتعني عند البلاغيّين الكلمة المستخدمة في غير ما وضعت له في الاصطلاح [٨].

من هنا فإنّ الحقيقة تختلف عن المجاز في أنّ دلالتها لا تتغيّر ، وليس هنالك اختلاف في الوصول إلى المعنى المقصود بينما المجاز تختلف فيه الطرق والتراكيب في الوصول إلى هذا المعنى. ويعرف المجاز بالقرينة اللفظيّة التي يتلفّظ بها في الكلام، أو غير اللفظيّة وهي التي تفهم من خلال حال المتكلّم أو من الواقع.

لا يقتصر الشاعر في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه على استخدام الصور المجازية بل يتعدى ذلك إلى استخدام الصور

الحقيقية لتقديم منظر يتسم بالحركة،أو رسم مشهد يدب بالحياة.
ومن أمثلة استخدام الصورة الحقيقية قول ذي الرمة:

عشية ما لي حيلة غير أنني
بلقط الحصى والخط في الترب مولع

أخط، وأمحو الخط، ثم أعيده
بكفي والغربان في الدار وقع

هنا صورة حقيقية لإنسان عاجز إزاء مصيبة ألمت به فلا يملك غير أن يواجهها بالتقاط الحصى وخط الخطوط في التراب ومحوها، ومما يضاعف حزنه حركة الغربان في الدار المهجورة.

ومن الصور المشهورة في الشعر العربي التي تقدّم لنا مشهداً ينبض بالحركة وصف الحارث بن حلزة لناقته . يقول:

بزفوف كأنّها هقلة أ
م رئال دوية سقفاء

آنست نبأة وأفزعها القـ
ـناص عصراً وقد دنا الإمساء

فترى خلفها من الرجع والوقـ
ـع منيناً كأنّه إهباء

وطراقاً من خلفهن طراق
ساقطات تلوي بها الصحراء

ففي هذه الأبيات وصف لما تثيره الناقة من غبار ، ولما تتركه

أخفافها من آثار على الرمال، إنه وصف مباشر خال من الدلالة النفسيّة على ما يعتمل في نفس الشاعر من عواطف وأحاسيس: " إنه تسجيل أمين للمشهد الطبيعي وللحركة التي فيه كما هو واقع الأمر. وليس له من دلالة بعد هذا إلاّ على مهارة الشاعر في التقاط المشهد وتنبه حواسه له ونقله نقلاً أميناً"[٩] .

وتبرز الصور الحقيقية في شكل قصصي من الشعر الحر لسميح القاسم بعنوان: الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة . نقرأ من القصيدة:

حبا في ساحة الدار

وكركر حين فاجأها

جوار السور مطروحة!

وفاجأ بضع أزهار،

مبعثرة على صدر

جميع عراه مفتوحة

تصيح:

تعال يا ولدي

تعال ارضع!

فهنالك بجانب السور أم مزق الصهاينة جسدها وملابسها، وقد تدلّى ثدياها كأنهما يناديان على طفلها أن يأتي ليرضع ويواصل الحياة، إنها صور حقيقية ممتلئة بالحياة تعبر عن مأساة أم هي مأساة الشعب الفلسطيني بأكمله، وقد استطاع هذا الرسم بالحقيقة "أن يضغط في ثناياه أحاسيس الألم والثورة لأن الشاعر بث تلك الأحاسيس، بشكل لا يستطيع أي تصوير مجازي أن يفعله" (١٠)

وقد تتجاور الصورتان الحقيقية والمجازية في النص الشعري كما نرى في قول الأعشى:

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل ترد سؤالي

فالشيخ الذي يبكي على الأطلال صورة حقيقية، بينما رفض الأطلال الإجابة عن سؤال الشاعر العاشق صورة مجازية.

أما بالنسبة إلى استخدام الصور المجازية فيتمثل في صور الكناية والاستعارة والتشبيه.

الكناية

تعني الكناية في اللّغة الكلام على الشيء على نحو غير مباشر . وفي الاصطلاح البلاغيّ ، هي لفظ أريد به لازم معناه الحقيقيّ مع جواز إرادة ذلك المعنى(١١) .

لقد رفع البلاغيون القدماء من شأن الكناية لأنها تقدم الحقيقة مقترنة بدليل منطقي؛ فإذا أراد المتكلم إثبات صفة طول القامة لشخص ما فلا يذكر ذلك باللفظ الحقيقي بأنّه طويل، فيلجأ إلى كلمة أو جملة لتدل على تلك الصفة، فقد رأى أنه إذا طالت القامة طال النجاد فكنى بطول النجاد عن صفة الطول.

وفي قول الشاعر:

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى   مشغوفة بمواطن الكتمان

فقد كنى عن القلوب بمواطن الكتمان، وتسمى هذه الكناية في كتب البلاغة كناية عن موصوف.

في النقد الحديث تطور استخدام الكناية إلى استخدام الرمز، وقد سلك الرمزيون طرقاً مختلفة للتعبير عما يحتدم في مناطق لا شعورهم، منها: التراسل بالحواس، والتجسيم، والتجسيد، والإيحاء بالألوان، واقتران المتضادات.

التراسل بالحواس

ويقصد به جعل وظيفة إحدى الحواس لحاسة أخرى كأن يسمع بالعين ويرى بالأذن. ويتحقق جمال الصور الفنية المتأتية بهذه الوسيلة من خلال تمثل المتلقي الصور المتخيلة، والتلذذ بها كما لو أنها حقيقية.

وقد عرف الشعر العربي هذا النوع من الصورة قبل أن يعرفه الرمزيون الذين في مقدمتهم الشاعر الفرنسي بودلير، فهذا الأعشى يقول:

يرى البخل مراً والعطاء كأنما   يلذ به عذباً من الماء بارداً

فالشاعر هنا يتذوق بالعينين، وقد يسمع آخر بالعينين أيضاً، كما في قول بشار بن برد:

فكأن رجع حديثها   قطع الرياض كسين زهراً

وقد تأثر شعرنا الحديث بالمذهب الرمزي فعبروا عن تجاربهم الشعرية بتراسلات الحواس، فيقول الشاعر حسن توفيق في قصيدته الضياع القاسي:

غنوا فإن النغم المشمس في قلوبكم

يسألكم أن تطربوا

وتشربوا هنيئاً

اندمجوا في غنوة واحدة رهيفة

فقد زال الحاجز بين النغم وهو معطى من معطيات حاسة السمع والشمس وهي معطى من معطيات حاسة البصر وتحولاً إلى انفعالات وعواطف، وقد سهل تبادل الحاستين وتبادل التعبير

عنهما بإيحاء ودقة. ولاحظ د. عدنان قاسم أنّ الاستخدام قد يبدو متكلفاً عند بعض الشعراء، وبخاصة الذين تأثروا في بداية ظهور الاتجاه الرمزي في أوروبا فأقحموا في قصائدهم تراسلات الحواس إقحاماً مفتعلاً أفقدها "حرارة الانفعال وعمق التصوير وجعل الطابع العقلي المصطنع يكسو معانيهم ويتحكم في بنائها، الأمر الذي جعلهم يبدون مقلدين، كمن يلبس قميصاً لرجل أكبر منه حجماً، ومن ذلك بعض قصائد سعيد عقل"(١٢) .

التجسيم

هو عنصر آخر من عناصر تزيين الصورة، ووسيلة من وسائل جلاء المعنى وتوضيحه، ويتمثل في جعل المعاني محسات ترى وتسمع وتلمس وتشم وتذاق، وهكذا يلمح عبد الإله الصائغ في شعر الأعشى أن للذة ملعباً، وللمجد بناء، وللعز صخرة، ويمكن للجهل أن يشترى، وللحمد أن يباع، وللنظرة أن تهدى.. إلخ (١٣) .

التجسيد

ويقصد بالتجسيد إكساب الصور الحسية والمعنوية ملامح الإنسان أو صفاته أو أفعاله، واستخدام التجسيد بهذه الدلالة أوضح من استخدام مصطلح التشخيص تمشياً مع دلالة المصطلح اللغوية كما يرى عبد الإله الصائغ: "إنّ لكل ذي جسد جسماً أو شخصاً وليس لكل ذي جسم أو شخص جسد فمصطلح التشخيص الذي ظنه المحدثون تجسيداً وتعقيلاً لا ينهض له سند لغوي، وخير

المصطلحات ما روعي في لفظه المماثلة والمشاركة بين الدلالتين اللغوية والوصفية"(١٤). ومن التجسيد شكوى ناقة المثقب العبدي وهي تتأوه:

أكل الدهر حل وارتحال   أما يبقي علي وما يقيني

وشكوى حصان عنترة:

وازور من وقع القنا بلبانه   وشكا إلي بعبرة وتحمحم

ونعاين صراخ الريح وأنين الموج في قصيدة غريب على الخليج لبدر شاكر السياب حين يقول:

الريح تصرخ بي: عراق. عراق
والموج يعول بي: عراق. عراق
ليس سوى العراق

الإيحاء بالألوان

قد يستحضر الشاعر باستخدام الألوان مجموعة من الصور التي تعبر عن الذكريات والأحداث والمواقف الذاتية، التي اقترنت بالتجربة الشعورية. ومن الشعراء الذين اهتموا باستخدام الألوان محمود درويش الذي، يستخدم الألوان لتعبر عن عواطفه نحو وطنه فلسطين وصراعه الدامي مع الأعداء. يقول في إحدى قصائده:

من الكستنائي.. يبدأ شعر حبيبي

من البرتقالي.. يبدأ صوت حبيبي

من الفستقي.. تنام ذراع حبيبي على الشرفات

من اللازوردي.. يبدأ ظل حبيبي على البحر

مشنقتي لا أراها

رأيت سواها

من الأحمر احترق الصوت

صاح بي الصمت

حولني الموت أخضر بين الغيوم

وأزرق بين النجوم

وابيض فوق سطح دمشق

وهكذا دمي مصدر اللون هذا دمي يحارب.

اقتران المتضادات

وتنطوي على تقديم صورة تجمع بين أشياء من مجالين متناقضين؛ كجعل النار باردة في قول الشاعر:

تكاد ذاكرتي تصطك من مائها المشبوب بالحرق

والنار باردة في غمغمات الشعر رغم البؤس في الطرق

والنار تنهشنا

النار تنهشنا

النار تنهش في غصن بلا ورق.

فاجتماع النقيضين النار والبرودة يوحي باتساع الفرق بين الصورة الواقعية البائسة وصورته المتخيلة في الشعر: "تلك الصورة التي لا تمس عصب الحقيقة بقدر ما ترش على الجرح ملحاً"(١٥).

الاستعارة

الاستعارة لون من ألوان المجاز،وهي صورة يذكر فيها أحد طرفي التشبيه ويراد به الطرف الآخر، بإثبات ما يخصّ المشبه به للمشبه ففي قول الشاعر:

تكاد تضيء النار بين جوانحي إذا هي أذكتها الصبابة والفكر

كلمة النار خرجت من معناها الحقيقي إلى معنى آخر مجازي وهو الشوق، بدلالة القرينة اللفظية(بين جوانحي) ،والعلاقة بين المعنيين المشابهة، وقد أثبت للشوق (المشبه) ما هو من صفات النار (المشبه به) وهو الإضاءة.

لنلاحظ الظواهر الحسية التي تتفاعل في الاستعارة في قول محمود درويش:

عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ففي الاستعارة " يشعل جرحها " يتفاعل الجرح والمصباح والدم والشعاع، فيعطي الجرح المصباح الدم بينما يمنح المصباح الجرح النور على الرغم من عدم تجانس الطرفين المصباح والجرح " وقد تفاعل الطرفان تفاعلاً كيماويا في حامض الذات الشاعرة بفعل التجربة الشعورية"(١٦) .

والاستعارة أداة توصيل يستطيع الشاعر بوساطتها أن ينقل مشاعره وأحاسيسه إلى الآخرين ويؤثر فيهم، وقد عدها أرسطو مقياسا مهماً لتفوق الشاعر وجعلها سمة العبقرية،(١٧) وهي عند هريرت ريد وسيلة مهمة في الحكم على الشاعر(١٨).

وقد أعلى النقاد العرب القدامى والمحدثون من شأن الاستعارة؛ فهذا عبد القاهر الجرجاني يرى أنها أرفع منزلة من التشبيه،(١٩) ويرى مصطفى ناصف أن جمال الشعر يعتمد اعتماداً كبيراً على جمال الاستعارة، وبخاصة تلك التي تنطوي على الحركة(٢٠)، وهي عند محمد مندور أمر أصيل في الشعر بل هي "خيوط نسجه،وهي

منه كالنحو من اللغة "[٢١]. وإذا كان الكلاسيكيون قد اهتموا بالتشبيه لما فيه من قيم متواضع عليها فان الرومانسيين قد اهتموا بالاستعارة لما فيها من تكثيف عاطفي يتطلب الخيال المجنح، وربطوا بوساطتها بين ظواهر تبدو متباعدة في ضوء نظرية وحدة الوجود، وقد احتاج هذا الربط إلى الإدراك الحدسي للتوصل إلى أوجه التشابه الخفية بين الأشياء.

ونواجه عند النقاد والبلاغيين العرب تقسيمات كثيرة للاستعارة، من حيث وجوه الشبه وأدوات التشبيه وأطرافه، وكثير من هذه التقسيمات وتعريفاتها لا أهمية له، لأنّه ينظر إلى الاستعارة كتركيب ذهني جاف لا ينبض بالحياة؛ ونحن هنا نكتفي بتقديم الثنائيات التالية في تقسيم الاستعارة:

١. التصريحية والمكنية.
٢. اللغوية والجمالية.
٣. التحقيقية والتخييلية.
٤. الترشيحية والتجريدية.

التصريحية والمكنية

هما من أهم أقسام الاستعارة. ويقصد بالاستعارة التصريحية تلك التي يصرّح فيها بلفظ المشبه به للمشبه ويبرز فيها التبادل بين

الألفاظ على أساس التشبيه، كما في قول المتنبي في وصف رسول الروم، وهو يدخل بلاط سيف الدولة

وأقبل يمشي في البساط فما درى

إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي

في كلمة البحر مجاز، والمقصود الممدوح سيف الدولة، والعلاقة بين الكلمين البحر والممدوح المشابهة بدلالة القرينة اللفظية" وأقبل يمشي" فالبحر معروف بالعطاء وكذلك سيف الدولة، وكذلك يمكن القول عن كلمة البدر وعلاقتها التشبيهيّة بالممدوح في الرفعة .

أما الاستعارة المكنية فهي أقدر من الاستعارة التصريحية على تصوير الموقف الذي يرغب الشاعر في نقله إلى الآخرين. ومثال ذلك في قول الشاعر:

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

فقد شبه المشيب بالإنسان ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيٍ من لوازمه"ضحك" والقرينة إثبات الضحك للمشيب .

الاستعارة اللغوية والجماليّة

والاستعارة اللغوية تقف عند الحدود العقلية، وتعتني بالظاهر فقط دون أن تتجاوز ذلك إلى أعماق التجربة الشعورية، وتعتمد

على التشابه الخارجي بين الأشياء، وتأتي دون غرض فني كتوضيح معنى أو بيان حجم شيء أو هيكله، مثل قولنا: كتف الجبل، ورأس العين، ورجل الكرسي...الخ..

أما الاستعارة الجمالية فهي التي تعنى برسم الجو النفسي وتصوير الأحاسيس تصويراً غير محدد الدلالة، كما نلمح ذلك في قول بدر شاكر السياب من قصيدته غريب على الخليج.

الريح تلهث في الهجيرة كالجثام على الأصيل ..

فالوقائع الخارجية " الريح تلهث " تنتقل دلالاتها الواقعية إلى دلالات تلامس أغوار النفس لتعبر عن آلام الشاعر، ونقل تجربته القاسية بعيدا عن وطنه .

وقريب من الاستعارة اللغوية والجمالية ما قاله عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة غير المفيدة و المفيدة، فغير المفيدة ما هي إلا تلاعب لفظي، مجرد نقل لفظ موضع لفظ آخر، أما المفيدة فتؤدي غرضا نفسيا جماليا، وتقوم بدور مهم في بناء القصيدة، فإذا قلت: " رأيت أسداً للرجل الشجاع " فقد استعرت اسم الأسد للرجل، ومعلوم أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدته، وسائر المعاني المركوزة في طبيعته ، مما يعود إلى الجرأة .."[٢٢]

تحقيقية وتخييلية

هذان قسمان وصفهما النقاد القدامى، وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني بالاستعارة الجمالية، والاستعارة الحقيقية هي التي تعود إلى شيء أو أمر محقق يدرك بالفعل أو بالحواس، كما في قوله تعالى: "وآية لهم الليل نسلخ منه النهار" فالاستعارة هنا محققة الوقوع عقلاً وحساً، فالسلخ لغة هو كشط الجلد والمراد به إزالة الضوء؛ فمفهوم السلخ بعد صرفه عن معناه الحقيقي يتجه إلى إيضاح أمر المستعار وتجلية حقيقته. ومثلها قول الحطيئة:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ   زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

فالأفراخ هم الأطفال شبههم هذا التشبيه من أجل استدرار العطف عليهم، وكذلك قول المتنبي:

تعرض لي السحاب وقد قفلنا   فقلت إليك إنّ معي السحابا

فالشاعر يطلب من السحابة الممطرة أن تتوقف؛ لأن من يمشي معه يغنيه عما تغنيه من خير، لقد استعار كلمة السحاب لما بينها وبين المشبه من علاقة.

أما الاستعارة التخييلية فهي تبنى على الخيال المشدود إلى الواقع أو النابع منه، وتكون في الاستعارة المكنية كجعل الأظفار للمنية في قول الشاعر:

وإذا المنية أنشبت أظفارها　　　ألفيت كل تميمة لا تنفع

ترشيحية وتجريدية

يلجأ الشعراء إلى رفد أحد طرفي الاستعارة بما يقويه ويجعله حقيقة واقعة في مجاله ليساهم في بناء معمار فني متكامل للقصيدة. وهكذا إذا ذكر في الاستعارة ما يلائم المشبه به سميت مرشحة، كقوله تعالى: " **أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم**" فربحت تجارتهم ذكرت لتلائم المشبه به، وأمّا إذا كان المذكور ما يلائم المشبه فالاستعارة هي المجردة كما في قول الشاعر:

وليلة مرضت من كل ناحية　　فما يضيء لها نجم ولا قمر

شبه الظلمة بالمرض، وأتى بما يلائم المشبه، فقال ما يضيء لها نجم ولا قمر.

فإن يهلك فكل عمود قوم　　　من الدنيا إلى هلك بصير

ففي كلمة عمود استعارة تصريحية إذ شبه رئيس القوم بالعمود والقرينة يهلك، وفي هلك يصير تجريد.

وهكذا لا يتم الترشيح أو التجريد إلّا بوجود قرينة لفظية أو حالية.

لاشك أنّ هذه التقسيمات المختلفة للاستعارة لا ينظر إليها نظرة جزئية؛ فالناقد لا ينظر إلى الجزء إلّا بما يساهم في إظهار الكل.. ويظل مقياسا الإيحاء والجدة مهمين في الحكم على التصوير الاستعاري، فبالإيحاء تتوسع دائرة المعاني، وتتعدد مستويات الفهم والتفسير، وتكمن الجدة في أن ينسج الشاعر على غير مثال، وأن يأتي بالاستعارات الحية التي يخلق فيها علاقات بين الأشياء غير المتجانسة خلقاً فنياً مقنعاً نابعاً من عالمه الخاص دون اقتراب من الاستعارات المتداولة. يقول عبد القاهر الجرجاني: " أفلا ترى في الاستعارة: العامي المبتذل، كقولنا رأيت أسداً، ووردت بحراً، ولقيت بدراً، والخاصيّ النادر الذي لا تجده إلاّ في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلاّ أفراد الرجال كقول الشاعر : وسالت بأعناق المطي الأباطح "(٢٣)

التشبيه

يلحق التشبيه بالمجاز؛ ففي قولنا الأسد للشجاع فالأسد موضوع على المجاز "فالتجوز في أن ادعيت للرجل أنه في معنى الأسد"(٢٤)

يعرّف البلاغيون التشبيه بأنه إشراك أمر لأمر آخر في المعنى، وكما عند القزويني إلحاق أمر لأمر في معنى مشترك بأداة الغرض(٢٥) وهو عند العرب مقياس المفاضلة بين الشعراء، ولبس الاستعارة، لأنه أكثر أهميّة في الكشف عن المعنى وإيضاحه؛

فإذا كانت الاستعارة ترتكز على الخيال فيظل التشبيه في حدود الواقع. يقول القاضي الجرجاني: إن العرب لم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة، وتجعل المفاضلة بين الشعراء، مبنية على إجادة الوصف وقرب التشبيه(٢٦). ولم يخرج عن هذا الفهم إلاّ الناقد عبد القاهر الجرجاني الذي رأى في الخيال ضرورة لإجادة التشبيه، الذي به يستطيع الشاعر أن ينفذ إلى جواهر الأشياء ويجمع بين المتناقضات: " فالتشبيه يؤلف بين المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب"(٢٧).

ويقسم البلاغيون التشبيه إلى أركان معروفة: المشبه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه، ثم أداة التشبيه التي قد تكون حرفاً أو اسماً أو فعلاً ، ووجه الشبه وهو الصفة أو الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه. ويمكن أن يكون طرفا التشبيه في إحدى الصور التالية:

١) المشبه حسي والمشبه به حسي كذلك، كما في قول الشاعر:

الموج في البحر كركب طليق   يمشي بلا حاد

والعطر في الزهرة خير سجين   ما بين أشراك

٢) المشبه نفسي والمشبه به حسيّ، كما في قول الشاعر:

هنا.. على صدروكم باقون كالجدار

وفي حلوقكم

كقطعة الزجاج كالصبار

٣) المشبه عقلي والمشبه به عقلي كذلك، كالصورة في قول السياب من قصيدة سوف أمضي:

.. الأفول

يسرق النجم كما تسرق روحي مقلتاك

فهنا صورتان استعاريتان تشكلان طرفي التشبيه وكلتاهما بنيت على تجسيد أمور يمكن للعقل إدراكها: الأفول وهو يسرق النجم والمقلتين وهما تسرقان الروح.

٤) المشبه نفسي والمشبه به عقلي يمكن تصوره وإن لم يحدث أو يتحقق حسياً..

يقول السياب في قصيدة الأم والطفلة الضائعة مصوّراً اختفاء الطفلة بذوبان النور وانهزامه أمام الليل:

وأنت كما يذوب النور في دوّامة الليل

كأنك قطرة الليل

تشرّبها التراب

٥) المشبه حسي والمشبه به عقلي.كما في قول الشاعر:

سأهديها غزالاً ناعماً كجناح أغنية

له أنف ككرملنا

وأقدام كأنفاس الرياح، كخطو حريّه

٦) المشبه حقيقة معاصرة والمشبه به حقيقة تراثية أو أسطورية. كما يلتقي الواقع بالأسطورة في قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب:

كعيون ميدوزا تحجر كل قلب بالضغينة

وكأنها تنذر أهل بابل بالحريق

وهنالك تقسيمات في التشبيه حسب وجود الأداة وعدمه، ووجود وجه الشبه وعدمه؛ فيسمى التشبيه مرسلاً إذا ذكرت الأداة، ومؤكداً إذا حذفت، وكذلك وجه الشبه فإن وجد فالتشبيه مفصل وإن لم يوجد فهو مجمل. هكذا نصل إلى الأنواع التالية من التشبيه: مرسل مفصل، مرسل مجمل، مؤكد مفصل، مؤكد مجمل. وهذه التقسيمات تدل على اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء بالنواحي الشكلية دون أن يتعمقوا في دراسة الظواهر البلاغية.

وعلى كل حال فقد لجأ الشعراء العرب إلى عدة تقنيات لإبراز تجاربهم الشعورية، باستخدام الصور التشبيهية، ويمكن معاينة الصور التالية في هذا الشعر.

١) الصورة التشبيهية المفردة. تقوم على كون طرفي التشبيه مفردين. كالصورة الشعرية في قول الشاعر:

وهيفاء تحكي الرمح لوناً وقامة   لها مهجتي مبذولة وفؤادي

٢) تعدد المشبه به: حيث يستطيع الشاعر أن يحيط بأحوال المشبه وأوضاعه المختلفة كقول السياب في قصيدة غريب على الخليج:

صوت تفجر في قراءة نفسي الثكلى: عراق

كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

فهنالك تعدد في المشبه به: كالمد، وكالسحابة، وكالدموع.

٣) تجزئة المشبه، وفي هذه الصورة يجزأ المشبه ويكشف عما يقابل كل جزء من أجل الإحاطة بصفاته، ويمكن التمثيل على ذلك بقصيدة عبد اللطيف عقل في وصف أحزان الشعب الفلسطيني فهي بيضاء كالقطن، ثقيلة كالمعدن، ملساء مجدورة العينين كالطفولة البلهاء نقرأ:

من أين تأتي كل هذه الأحزان

بيضاء كالقطن

ثقيلة

كالمعدن المطروق

ملساء

مجدورة العينين كالطفولة البلهاء

٤) تشبيه التركيب: وهو نوع من التشبيه الذي تتضافر فيه كافة عناصر التشبيه حيث يكون المشبه صورة والمشبه به صورة أخرى ووجه الشبه صورة منتزعة من متعدد كما يرى البلاغيون ولا يجوز تفتيت هذه الصورة كما في قول بشار بن برد في البيت المشهور:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

٥) توافر عدّة أحوال للمشبه به الواحد.. ويبرز المشبه به الواحد في أحوال مختلفة تساعد على كشف أحوال المشبه: كقولنا الحديقة مثل الجنة أشجاراً وأنهاراً واتساعاً وجمالاً . وقد أقام الشاعر فروست[٢٨] قصيدة كاملة على مشبه به واحد فأبان عن أحواله كي يصل إلى كشف أسرار المشبه. يقول من قصيدة الخيمة الحريرية:

هي كخيمة حريرية في حقل

نصف النهار عندما يجفف نسيم الصيف المشرق النديّ من حولها

فترتخي حبالها وتتمايل مع الهواء...

ولعل التشبيه بشكل عام يجب أن يكون منسجماً مع التأثير النفسي الذي يريد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي لا أن يكون للزينة، أو لبيان المقدرة على توليد الصور، فلا بد من تصوير الأشياء تصويراً فنياً مؤثراً يعكس العالم الداخلي للشاعر، دون أن يقتصر على ذكر صفات الشيء، وإظهار أشكاله، وبيان أقسامه وأحجامه، فالشاعر "من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها، ويحصي أشكالها وألوانها"[٢٩] .

خاتمة

هكذا كانت رؤيتنا للصورة من خلال استخدامها الواقعي والمجازي، وهي ثنائية ـ كما ـ رأينا تتداخل مع ثنائيات أخرى ، مثل: ثنائية الصورة الجزئية والكلية، والصورة الفاعلة وغير الفاعلة، والصورة البسيطة والمركبة وغيرها. وإن جاءت بعض أمثلتنا التطبيقية لا يشكّل الواحد منها نصاً متكاملاً فإنّها لم تهمل ارتباطها بالنصّ الأم انطلاقاً من فهم عبد القاهر الجرجاني للصورة بأنها لا تحيا خارج النظم أي منعزلة عن غيرها من الصور، أو عن النص الذي تنتسب إليه وتشكل بنيانه؛ مما يفتح الآفاق لرؤية الصورة بأنها كائن حيّ يتفاعل مع واقعه النصيّ ، وواقعه في الحياة والناس.

الهوامش

١) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ط٢ / القاهرة: ١٣٢١هـ ، ص٣٦٥.
٢) المرجع نفسه، ص٩٧.
٣) لويس، س. داي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف ومالك ميري وسلمان إبراهيم، الكويت، ١٩٨٢، ص٣٩.
٤) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤ ، ص١١٠.
٥) المرجع نفسه، ص ١٠٩ ـ ١١٠.
٦) سعيد، خالدة، حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت: دار العودة، ١٩٧٩، ص١٦.
٧) القواسمة ، محمد عبد الله ، معالم في اللغة العربية ، عمان: مكتبة المجتمع العربي ، ٢٠٠٦، ص ٧٨.
٨) المرجع نفسه ، ص٧٩.
٩) إسماعيل، عزالدين ، التفسير النفسي للأدب، بيروت: دار العودة؛ دار الثقافة ،١٩٦٢، ص٨٩.
١٠) قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري، طرابلس ليبيا ، المنشأة الشعبية للنشر ، ١٩٨٠، ص١٨٦.
١١) القواسمة، محمد عبد الله، مرجع سابق، ص ٨٢.
١٢) قاسم ، عدنان حسين ، مرجع سابق، ص ١٦٦ ـ ١٦٧.
١٣) الصائغ ، عبد الإله ، الصورة الفنية معياراً نقديّا ، بغداد: وزارة الثقافة ، ١٩٨٧، ص ٤١٧.
١٤) المرجع نفسه، ص ٤١٩.
١٥) قاسم ، عدنان حسين ، مرجع سابق، ص١٧٥.
١٦) المرجع نفسه، ص٨٣.
١٧) المرجع نفسه، ص٨١.
١٨) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
١٩) الجرجاني ، عبد القاهر، أسرار البلاغة، القاهرة : مكتبة القاهرة،١٩٧٢، ص ١٣٦.
٢٠) ناصف، مصطفى ، الصورة الأدبية، القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٥٨، ص١٤٤.
٢١) مندور ، محمد، النقد المنهجي عند العرب، طبعة دار نهضة مصر، القاهرة، ص٣٦ .
٢٢) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، مرجع سابق، ص ١٢٦.
٢٣) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، مرجع سابق ، ص ١١٤.
٢٤) الصائغ ، عبد الإله، مرجع سابق، ص٣٧٣.
٢٥) القزويني، الخطيب، التلخيص، بيروت: دار الكتاب العربي، ص ٢٣٨.
٢٦) الجرجاني القاضي، الوساطة، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي دار إحياء الكتب العربية ،ص٣٢.

٢٧) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، مرجع سابق، ١١٠.

٢٨) درو، اليزابيث، ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ١٩٧١، ص٦٣.

٢٩) العقاد، عباس، المازني ، إبراهيم ، الديوان في الأدب والنقد، جـ ١، القاهرة ، ١٩٢١، ص١٧

تحولات النقد في زمن الصورة

فخري صالح

يتجه النقد في السنوات الأخيرة، وبتأثير من اقتحام الميديا لكل جزء من حياتنا اليومية، وتفوق حضور الصورة على الكلام، إلى تحقيق نوع من الكتابة النقدية التي تصل بين النص والعالم، بين الكتابة والمشكلات الراهنة التي تعترض تقدم البشر وتعيق تطور الإنسانية. وهو، بهذا المعنى، يحاول جاهدا التخلص، ما أمكنه ذلك، من الكتابة المعقدة ذات اللغة الاصطلاحية التقنية التي شاعت خلال العقود الأربعة الماضية بعد الثورة البنيوية في ستينات القرن الماضي والتي جعلت اللغة ومفهوم النظام مركز الاشتغال النقدي وغاية النظرية الأدبية. ولم تحد نظريات ما بعد البنيوية، بتياراتها النصية وما بعد الماركسية والنسوية، عن التوجه العام لتلك الثورة البنيوية التي أحلت النص في قلب النظرية وهمشت (دون قصد ربما، وبسبب غلبة الروح التقنية على اشتغالها النقدي على الأرجح) منتج النص والسياق السياسي - الاجتماعي - الثقافي الذي يتخلق فيه النص ويكون ثمرة غير مباشرة له.

انبثقت هذه الرؤية النظرية من سياق ثقافي غربي نظر إلى العلوم، الطبيعية والإنسانية، بوصفها حقائق يمكن اختبارها، وقياسها بطريقة موضوعية. وسعى البنيويون إلى تفحص العناصر المكونة للموضوع الذي يدرسونه، سواء أكان ذلك الموضوع نصاً

أدبياً أو عملاً موسيقياً أو علاقة قرابة في علم الأنثروبولوجيا، للتوصل إلى الوحدة النظامية التي تقوم في أساس ذلك الموضوع، ويمكن استنادا إليها تفسير العلاقات جميعها التي تظهر ضمن ذلك النظام. ومن هنا ظن البنيويون أنهم قادرون على التوصل إلى الموضوعية العلمية، التي تدعيها العلوم الطبيعية. ولم تدرك البنيوية أنها مجرد ممارسة من ممارسات القراءة وليست علما. وهو الأمر الذي شددت عليه تيارات التفكيك المنبثقة من وعي لنفسها بوصفها نظرية للقراءة لا علما يمكن التحقق من فرضياته وتطبيق نتائج دراسته على موضوع معين في حقل آخر يشبهه. لكن مشكلة التفكيكية أيضا تتمثل في انشغالها بالنص، مثلها مثل تيارات البنيوية المختلفة، وعدم اهتمامها بالسياقات السياسية والاقتصادية، وغياب أي التزام سياسي في ممارستها.

ويبدو أن الانتشار الواسع للنظرية الأدبية، وقدرتها على الامتداد إلى حقول ومناطق جديدة كانت في السابق حكرا على بعض المعارف والعلوم الإنسانية، وكذلك معالجتها للممارسات والتعبيرات الإنسانية المختلفة بوصفها نصوصاً خالصة، قد أدى إلى ترهل النظرية وابتعادها شيئاً فشيئاً عن إدراك الشروط السياسية والاجتماعية التي تجعل من "النصوص التي تقرؤها النظرية ممكنة الوجود. لقد تحولت النظرية"، بحسب روبرت شولز (Textual Power سلطة النص، ١٩٨٦)، "إلى ممارسة

سحرية كتيمة" hermetic وأصبحت النصوص تنعكس على ذاتها ولا يمكن إسنادها إلى مرجع، ولذلك فهي بعيدة عن متناول النقد وعن حقل بحثه.

يعتنق شولز، في تعليقه على هذا النوع من النظرية الأدبية المنسحبة من العالم، موقف إدوارد سعيد الذي يطلق عليه الأخير اسم "النقد الدنيوي"، أو العلماني، مقابل ما يسميه في الصفحات الأخيرة من كتابه The World، the Text and the Critic "النص والعالم والناقد" (١٩٨٤) "النقد الديني". ويرى سعيد أن " النصية Textuality فرع من فروع النظرية الأدبية غامض وملغز ومطهّر إلى حد بعيد... وغالبا ما تعزل النظرية الأدبية، كما تمارس في الدراسات الأكاديمية الأمريكية الآن، النصية عن الظروف والأحداث والإحساسات الفيزيائية التي جعلتها ممكنة الوجود وصيرتها واضحة ومدركة بوصفها نتيجة للعمل والجهد الإنسانيين." ويختلف سعيد مع هذه الممارسة انطلاقا من كونه يرى أن النصوص الأدبية "في أكثر أشكالها مادية منشبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع. إن النصوص موجودة في العالم (الدنيا)، ومن ثمّ فإنها دنيوية." (ص: ٣٥) وعلى هذا الأساس فإن هدف النقد الدنيوي هو "الوصول إلى إحساس مرهف بما تستلزمه قراءة أي نص، وإنتاجه وبثه، من قيم سياسية واجتماعية وإنسانية." (ص: ٢٦)

انطلاقا من هذا الفهم لوظيفة النقد يميز إدوارد سعيد بين النظرية والوعي النقدي "فالوعي النقدي هو إدراك الاختلاف بين المواقف، وإدراك الحقيقة التي مفادها أن لا نظام، أو نظرية، يمكن أن يستنفدا الموقف الذي منه انبثقت أو إليه انتقلت هذه النظرية (...) إن الوعي النقدي هو إدراك مقاومة النظرية، وإدراك ردود الفعل التي تثيرها النظرية في التجارب والتأويلات الملموسة التي هي في صراع معها. وفي الحقيقة أنني أريد أن أذهب بعيدا وأقول إن عمل الناقد هو توفير مقاومة للنظرية، وفتح هذه النظرية على آفاق الواقع التاريخي، على المجتمع والحاجات والاهتمامات الإنسانية. إن عمله هو أن يحدد الشواهد الملموسة المستخلصة من الواقع اليومي الذي يكمن خارج أو بعد منطقة التأويل." (ص: ٢٤٢)

تمثل الفقرة السابقة التي اقتبسناها من إدوارد سعيد واحداً من أكثر المواقف المضادة للنظرية، بتياراتها البنيوية والنصية بعامة، وضوحا وقوة. إن سعيد، رغم كونه واحدا ممن أسهموا في تطوير آفاق النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب بخاصة والعالم بعامة، يفضل النقد على النظرية، ويسعى من خلال نقده لها إلى إعادة الاعتبار للنقد والتاريخ والوعي المستند إلى الممارسة الإنسانية التي وقفت منها النظرية، بعامة وعلى الأقل في أكثر أشكالها انحيازا للنصية، موقف عداء.

من هنا يبدو الجدل حول مشكلات العالم الراهنة، من قضايا

عودة الاستعمار والعولمة الاقتصادية، التي تسعى لكي تكون عولمة ثقافية تمحو الثقافات الأخرى وتعمل على تسييد ثقافة بعينها هي الثقافة الأمريكية، وكذلك قضايا البيئة وارتفاع حرارة الأرض، هو ما يحدث ثورة جديدة في النقد الأدبي في الوقت الراهن. وإذا كان النقد البنيوي، بنسله المتعدد من المعارف النصية، قد غفل سابقا عن العالم من حوله، وما يدور فيه من حروب طاحنة بين الأمم والثقافات، بما في ذلك حرب الصور الرمزية، ومحاولة فرض ثقافة بعينها صورتها ورؤيتها للعالم على الثقافات الأخرى، فإن النقد الراهن، الذي بدأ بنيويا، وانتهى ثقافيا كما يدعي عدد من نقاد العالم، بمن فيهم عدد من النقاد العرب، يتنبه إلى ضرورة وصل النقد بالعالم والعودة مجددا إلى التأمل في العلاقة المعقدة التي تقوم بين النصوص والعيش اليومي للبشر.

يعيد الناقد البريطاني تيري إيجلتون، وهو واحد من النقاد البارزين لظاهرة ما بعد الحداثة، تفحص الأسباب المشكوك فيها التي تدعم أهمية النظرية، ويدعو من ثمّ إلى نقد ثقافي يتواصل مع حاجات المجتمعات الإنسانية، ويرنو إلى المشكلات الفعلية التي تأكل قلب القرية الكونية الحالية. في كتابه After Theory "ما بعد النظرية" (دار بنغوين، لندن، ٢٠٠٤) يشدد إيجلتون على القول بأننا نعيش زمن أفول النظرية، وانبثاق نوع من القراءة الثقافية تأخذ في الحسبان ما يدور حولنا من تفاعل الثقافي والسياسي

والاقتصادي. إنه زمن يهيئ لاصطفافات جديدة تنسف ما سبقها من تحالفات تشكلت في غرب الستينات والسبعينات. ويتخذ إيجلتون من الخارطة السياسية التي تتشكل في الوقت الراهن منطلقا للمناداة بنقد ثقافي يتخلص من النظرية التي أصبحت مغلقة على نفسها تنظر في أعطافها فرحة بلغتها السرية المغلقة التي لا يفهمها إلا عدد محدود من الأشخاص.

لربما لهذه الغاية يكتب إيجلتون، صاحب "النقد والأيديولوجية"، ذلك الكتاب الصعب الذي يتكلم لغة ما بعد ماركسية قريبة من لغة الفيلسوف الفرنسي الراحل لوي ألتوسير، بلغة فيها الكثير من السخرية والروح المرحة والإشارات الشعبوية في كتابه "ما بعد النظرية"، وكذلك في كتب أخرى سبقت هذا الكتاب الذي يشكل انعطافة حادة في تجربة هذا الناقد الذي تعود أصوله إلى إيرلندا بأزماتها المتلاحقة وعلاقتها المعقدة بالمملكة البريطانية المتحدة. إن إيجلتون معني بتقريب النقد من جمهور عام معتاد على قراءة الصحف ومشاهدة محطات البث التلفزيونية، التي لا عد لها ولا حصر، والتي تسببت في تقليص عدد قراء المجلات والكتب الجادة؛ بل إنه مصمم، وهو أستاذ النظرية الأدبية والنقد الثقافي في جامعة مانشستر البريطانية، على الكتابة بلغة يفهمها القراء العاديون الذين يجهلون الرطانة النقدية، التي شاعت خلال نصف القرن الأخير وتسببت في عزلة النقد عن القراء وأدت إلى تكون جماعات

صغيرة منعزلة عن السياق العام تتكلم لغة كتيمة سرية شديدة الصعوبة.

من هذا الباب نقول إن النقد بحاجة إلى مراجعة تاريخه المعاصر، لا في مغارب الكرة الأرضية فقط بل في مشارقها أيضا، لأن الشرق ينقل الآن عن الغرب ويعيد إنتاج وعيه النظري. وتقتضي هذه المراجعة فحص الأسئلة التي قامت عليها النظرية الأدبية منذ العقدين الأولين من القرن العشرين، بدءا من أسئلة الشكليين الروس وانتهاء بأقوال فلاسفة ومنظري ما بعد الحداثة الذين رفضوا ما سموه السرديات أو الحكايات الكبرى، وطالبوا بالاهتمام بالحكايات الفرعية الصغيرة، فأسقطوا في طريقهم مفاهيم الحقيقة والسلطة والعدل والمقاومة، لأن تفسير العالم غير ممكن، فكيف بالإمكان تغييره!

يبدو النقد، والقراءة الثقافية بعامة، على مفترق طرق إذا، خصوصا أن أسئلة علاقة النص بالعالم، والإمبريالية الثقافية، وعلاقة الكتابة بالإمبراطورية، تعود بقوة لتحتل نصوص الكتاب والنقاد والفاعلين الثقافيين. وقد كان الراحل إدوارد سعيد قد نبه منذ أكثر من ربع قرن إلى العلاقة الوطيدة التي تقوم بين النص والعالم، وطالب بما سماه الوعي النقدي الذي يوفر للناقد مظلة ينطلق منها لفحص كيفية إنتاج النصوص ودورها في مقارعة السلطة أيا كان شكل هذه السلطة. ومن الواضح أن نقادا آخرين،

في هذا العالم، يلتقطون الرسالة ويدركون أن التيارات الجديدة في النقد، ومن ضمنها ألوان النقد الثقافي المختلفة ونقد ما بعد الاستعمار وتيارات النقد النسوي، تعيد طرح الأسئلة العتيقة المتصلة بالدور السياسي والعام للناقد، ومن قبله الكاتب، فالناقد، الذي هو قارئ ومؤول للنصوص، ومن ضمن ذلك نص الحياة نفسها، ليس راهبا في صومعة النقد، بل مؤول لعلاقة النص بالحياة والسياقات السياسية والاجتماعية التي تحيط به. ولعل الناقد العربي، الذي يرى العالم ينهار من حوله، في ظل الهجمة الإمبريالية الشرسة التي تشنها أمريكا وإسرائيل على الوطن العربي، مطالب الآن بالخروج من شرنقته النظرية ليعيد فحص علاقة النصوص التي تنتج بالشروط السياسية والاجتماعية، وتجربة الاستعمار العائد إلى أرضنا بقوة في بداية القرن الواحد والعشرين.

الخطاب الشعري وسُلطة الصورة

صورة الدم وتحولاتها في قصيدة "لا تصالح.."

د. عباس عبد الحليم عباس

حين لجأ الشاعر العربي إلى التراث وجد نفسه يعبرُ بالقصيدة إلى تخوم فنية ممتدة تمنح رؤاه تحولات جذرية وعميقة في مرحلة مثّل فيها استلهامه لمعطيات هذا التراث ورموزه حاجة ماسة وضرورية تشير في أحد أوجهها إلى صحوة قومية وعودة نحو الذات وامتداداتها التاريخية على المستويين الرمزي والموضوعي، لذلك كانت "علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث علاقة استيعاب وتفهّم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث"(١) أي هي علاقة خلق وتحويل فاعل للمنجز التراثي ليصبح تياراً حياً ومستمراً، بل محركاً للحياة وقضايا الإنسان عبر الإحساس بكون الماضي ممثلاً لزاوية أساسية في مثلث الزمن مع (الحاضر) و (المستقبل) والإحساس أيضاً بالقدرة على استنطاق الماضي/ التراث وعقد وشائج الصلة بينه وبين كل من الحاضر والمستقبل.

إن الشاعر الذي يفهم تراثه ويحسه إحساساً جيداً يستطيع، وبقوة، أن يستفيد منه فنياً وموضوعياً، ويبرز "ما ينطوي عليه من قيم صالحة للبقاء"(٢) من جهة، ومن جهة أخرى فهو يضفي إلى عمله الجمالي تراكماً وتكثيفاً فنياً عبر تشكيل أفق جمهوري

للنص/ القصيدة؛ بسبب اعتماده على الذاكرة الجمعية التي تجد من السهولة بمكان أن تتواصل مع خطاب فني يعكس ذاتها ومخزونها المعرفي، بما فيه تراث الذات، والتراث الإنساني عامةً.

لقد أولى بعض النقاد حضور التراث في عمل الشاعر أهمية خاصة، وذهب إلى أن "موقف الشاعر من التراث تتضح فيه معالم الثورة، ومن ثم الحداثة" (٣) وهي رؤية نقدية متقدمة تتفق مع رؤى نقدية عالمية، كما هي الحال عند ت.س. إليوت، ورؤى نقدية عربية ليبرالية وطليعية ترى في التراث "سلسلة من الإشارات الدافعة، ومصادر الإلهام التي تدعو الشاعر إلى تجاوز جميع الصيغ الثابتة التي تقيّده، وتعيقه"(٤).

لقد شهدت حركة الشعر العربي المعاصر نجاحات ملحوظة في تعامل الشاعر مع التراث –عربياً وعالمياً– اتكاءً واستلهاماً، وتوظيفاً من خلال تقنيات الرمز والتناص والأقنعة والمرايا... عبر رؤى فكرية وشعرية متقدمة تنظر إلى الماضي نظرة تفاعلية وديناميكية، لا نظرة ثبات وجمود وسيطرة، تلك التي قد "تعطّل قيم الجمال والخير والتقدم" (٥) وتجعل من التراث وثناً.

اشتغل الفكر العربي الحديث ممثلاً برموز ثقافية عملاقة بقضية التراث والعلاقة به، من مختلف زواياها وتداخلاتها، مثلما نجد في دراسات زكي نجيب محمود وغالي شكري، وحسن حنفي،

ومحمد أركون، والجابري، والأنصاري، وإحسان عباس، وأدونيس، وجابر عصفور، وغيرهم.

غير أن ما يهم الباحث الحالي هو ذلك الجانب الخاص بالشعر، وقد أشرت في بداية هذا التقديم إلى طبيعة العلاقة بين الشعر والتراث بالإيجاز الذي تقتضيه هذه الدراسة.

أمل دنقل... الشاعر

أما فيما يتعلق بالشاعر (أمل دنقل) فهو من أكثر شعراء الحداثة العربية علاقة بالتراث وفهماً له ولقضاياه، وربما كانت تجربته في توظيف التراث شعرياً، من أكثر التجارب المشهود لها بالعمق والجمالية، وخاصة في جانب التراث العربي.

وقبل الدخول إلى هذه الدائرة مباشرة أود أن أشير إلى شيء من حياة (أمل) بإيجاز. فقد "ولد (أمل دنقل) سنة ١٩٤٠م في قرية من صعيد مصر تدعى القلعة"(٦) وقد قضى في صعيد مصر فترة نشأته ويفاعته، حتى "نال عام ١٩٥٧م شهادة الثانوية... وتمّ قبوله في قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، وبدأ الشاب ابن الثامنة عشرة الاستعداد للذهاب إلى القاهرة المدينة الكبيرة المزدحمة... ويذهب برفقة صديقه الشاعر عبد الرحمن الأبنودي..." (٧) وفي القاهرة "كان يكتب الشعر ويحاول أن يلتقي أبرز شعرائه، وفي مقابلة أجريت عام ١٩٧٧م يقول:

لم أنشر أول قصائدي إلا عام ١٩٥٨... وفي تلك الأعوام التي قضاها في القاهرة طالباً ومتسكعاً في شوارعها الكبيرة، كان قد بدأ تجربته مع النشر..." [(٨)].

وعن ثقافة أمل دنقل ومرجعياته الفكرية والفنية يمكن القول "إن أمل الذي وجد في مكتبة والده وتعليمه في مراحل التعليم الأولى ما يؤسس به نفسه كشاعر، وما يروي به عطشه للقراءة في كتب التراث والدواوين القديمة، إلا أنه خلال سنواته الثلاث التي قضاها في القاهرة لمس مدى حاجته إلى الإلمام بكل ما يحدث في الساحة الثقافية آنذاك..."[(٩)].

زد على ذلك عوامل حياتية أخرى غير الجانب القرائي الثقافي، أثّرت كثيراً في مسار حياته الشخصية والفنية كموت والده، وعلاقاته، والصحافة، والمرض... إلخ... مما لا يمكن إغفال أثره في منجز أمل دنقل الشعري على وجه العموم.

بقي ان أقول إن (الأعمال الشعرية) التي تركها أمل دنقل تتضمن دواوينه التالية:

(قصائد غير منشورة، من ١٩٦٠–١٩٨٠)

(ومقتل القمر)

(والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

(وتعليق على ما حدث)

(والعهد الآتي)

(وأقوال جديدة عن حرب البسوس من ١٩٧٦-١٩٧٧)

(وأخيراً (أوراق الغرفة رقم (٨) من ١٩٧٩-١٩٨٣)

وهي الغرفة التي مات فيها (أمل دنقل) بعد معايشته للمرض قرابة نصف عام، في الدور السابع من "المعهد القومي للأورام" [١٠] من فبراير ١٩٨٢ إلى صباح السبت ٢١ مايو ١٩٨٣م.

"هل يصير دمي بين عينيك ماء؟

أتنسى ردائي الملطّخ..؟

تلبس فوق دمائي ثيابا مطرزة بالقصب؟

إنها الحرب!

قد تثقل القلب...

لكنّ خلفك عار العرب

لا تصالح ولا تتوخ الهرب".

يشكل الدم ومعجمه الشعري حقلاً دلالياً بارزاً في شعر أمل دنقل، وتحديداً في ديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" [١١]. فمن خلال الاعتماد على هذه الحكاية التراثية، التي تحكي تفاصيل

حرب أهلية دامت أربعين سنة بين قبيلتين عربيتين من أبناء العمومة، ممن أراقوا فيها من دماء بعضهم ما لم يحدث وأن أريق مثله في أي حرب عربية/ عربية في ذلك الزمن؛ لذلك فإن الدّم بصوره المختلفة، وتحولات هذه الصورة الممتدة على مساحة الديوان تشكل السلطة الأكثر بروزاً واستفزازاً في كافة أرجاء المسرح.

يوظّف أمل دنقل هذا الموروث الجمعي في قصيدة حديثة توظيفاً يعبر من خلاله إلى واقع سياسي وتاريخي عربي؛ ليصوغ وجهة نظر فنية/ وموضوعية نابعة من رؤية شعرية خاصة تتأسس على التفريق بين زمنين مختلفين والمزاوجة بينهما في آن...

فالزمن الماضي مثّل الحرب بين أبناء العمومة (عرب/ وعرب)

والزمن الحاضر يمثل الحرب بين ضدّين (عرب/ ويهود)

فإذا كانت أولى قصائد الديوان (لا تصالح) تؤسس فهما جذرياً لاستحالة الصلح والسلام في الحالة الأولى، في الزمان الأول، بين العرب/ والعرب. فإن الدلالة المتولدة عن ذلك تتمثل في مضاعفة هذه (الاستحالة) وتكثيفها في الحالة الأخرى، حالة الزمان الحاضر. ولإيصال هذه الرسالة يرتكز الشاهر على صورة الدم ارتكازاً جوهرياً محوّلاً إياها إلى ثيمة (Theme).

كما أن (معجم الدم) يبرز تكراراً لافتاً للنظر لمفردة الدم

في قصائد الديوان الثلاث (لا تصالح/ أقوال اليمامة/ مراثي اليمامة)، ويمكن رصد هذا التكرار فيما يلي:

(هل يصير دمي بين عينيك ماء؟)

(أتنسى ردائي الملطخ..؟)

(تلبس –فوق دمائي- ثيابا مطرزة بالقصب؟!)

(لا تصالح على الدم

حتى بدم)

(جئناك كي تحقن الدم)

(كيف تنظر في يد من صافحوك...

فلا تبصر الدم..

في كلّ كفّ؟)

(فالدم –الآن- صار وساماً وشارة.)

(وارو قلبك بالدم..

وارو التراب المقدس

وارو أسلافك الراقدين)

(قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريد)

(دمه يترسب شيئاً فشيئاً..

فتطلع من كل بقعة دم: فم قرمزي

وزهرة شرّ)

(أقول لكم لا نهاية للدم..)

(إن التويج الذي يتطاول:

يسقط في دمه المنسكب!)

(أبي ظامئ يا رجال

أريقوا له الدم كي يرتوي،

وصبّوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي

عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات

بين الرمال..

يعود له قطرة قطرة)

(يجيء أخي غافلا عن كتاب المواريث

عن دمه الملكيّ)

(قفوا يا شباب لمن جاء من رحم الغيب،

خاض بساقيه في بركة الدم).

وفضلاً عن ذلك كله يمكن رصد مجالات لغوية أخرى ذات علاقة بموضوعة (الدم) وارتباطاتها بالقتل والموت والجريمة، وذلك مثل: (السيف، متّ، الحرب، أثكلك، السواد، الحداد، الغدر، الرماد، جثة، سهما من الخلف، الصدام، الحسام، المدنّس، قتلوك، العظام، حزن الجليلة، الثأر، يوقد النار، يد العار، القتيل، طائر الموت، اغتالني، سكّينته، الشهيد... إلخ).

ففي قصيدة "لا تصالح" مثّلت تجليات الدم مرحلة دلالية أولية من أجل صياغة مفهوم (الدم المهدور).. وهو الحياة التي اغتالتها يدّ الغدر الآثمة من خلال ارتكابها لجريمة بشعة حين أهدر جساس دم أقرب الناس إليه؛ فانقلبت موازين العلاقة الإنسانية من الحب والحميمية إلى الغدر والقتل واستباحة الروابط المقدسة، وانقلبت كذلك موازين الحياة وسيرورة أشيائها الطبيعية، وهو ما يوضّحه قول الشاعر:

(هل يصير دمي بين عينيك؟)

فمن خلال الاستفهام الإنكاري تبرز صورة مكثفة لرفض تحول (الدم) بصفته رمزاً للعلاقة الالتحامية بين الإنسان والإنسان، إلى (ماء). وهنا يتم إسقاط تحول الدم على التحول الدلالي المرفوض لمفهوم الماء الذي يصبح شيئاً سلبياً خالياً من القيمة

–وهذا إنزياح لغوي ينتهك الدلالة المقدسة للماء –فمع أن الماء رمز الحياة وحيويتها إلا أن الدم، بوصفه علاقة مقدسة تم إهانتها بالغدر والقتل الآثم يسقط تلك الرمزية الحيوية للماء ويهمشها أو يلغيها؛ إذ لا معنى للقيمة المادية أمام القيمة الروحية المقدسة التي يشكل الدم رباطها الوثيق.

والملاحظ أن الجمل الاستفهامية التي برزت فيها حركية الدم وتحولاته تبدأ من الرؤية (بين عينيك) أي أن بين الدم والدم مسافة، ثم تقترب إلى الذاكرة (أتنسى) أي أن الدم صار قابعاً في زاوية ما من الذاكرة، وأخيراً تصل إلى التمازج بالجسد (تلبس فوق دمائي) أي أن الدم صار يعم الجسد.

ويمكن إيجاز ذلك التحول فيما يلي:

الرؤية (بُعد) الذاكرة (قرب معنوي) اللبس (تمازج)

هذا على مستوى التشكيل الدلالي، أما على مستوى التشكيل الفني لاستعمال اللغة فإن مقاربة الهيكل اللغوي لهذا التحول المتضمّن في:

١ –(هل يصير دمي –بين عينيك– ماء؟

٢ –أتنسى ردائي الملطخ..؟

٣-تلبس -فوق دمائي- ثياباً مطرزة بالقصب؟!)

توضح لنا كيف يستثمر التحليل النقدي كمية اللغة والتخلص من كثافتها كجسد مادي يتضاءل شيئاً فشيئاً كما يلي:

١ -هل ------ (حرفان)

٢ -أ ------- (حرف واحد)

٣ -( ) -- ( )

فالتسلسل -كما هو واضح- يبدأ من الاستفهام بـ (هل) وجسدها اللغوي يتكون من وحدتين، وينتقل إلى الاستفهام (بالهمزة)، وجسدها اللغوي يتكون من وحدة واحدة، وأخيراً يأتي الاستفهام بالتنغيم، وهنا تحتفي أداة الاستفهام بالرغم من وجوده في الحقيقة لتصبح العلاقة من دائرة (الاستفهام) الذي شكّل مقدمة لصياغة جوّ من التعبير الدرامي، إلى دائرة (النهي) الذي قطع كينونة الحوار وخلخل البؤرة الدرامية للتعبير الشعري حين تسيطر صيغة الانفعال اللغوي "لا تصالح" كوضع أخير ونهائي تقف عنده شعرية التعبير الدرامي، فتتوتر الطاقة الشعرية، ويدمّر الكيان التصويري ليحل محله مستوى آخر من التقرير المشحون بالغضب والمباشرة اللغوية. إذ إن خلخلة البنية التشكيلية والأبعاد الإيحائية والتحوّل المباشرة والخطابية في جملة:

"لا تصالح على الدم حتى بدم"

تقسم النص الشعري إلى مستويين: الشعرية/ النثرية، وفي ذلك محاولة لنقل الوظيفة الدلالية من حقلها الخيالي (الصوري) إلى حقلها الواقعي (العقلي) الانتقامي، والانصراف –ولو مؤقتاً– عن حلمية الشعر وجماليات التخيل إلى وضوح الواقع والرضوخ لحقيقته النثرية التي "تشير إلى الاستجابة العقلية، في حين أن دلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية" (١٢).

إذن، يمكن القول إن بنية التحول كانت موظفة توظيفياً دلالياً متميزاً، يكشف عن تماسك وثيق بين عناصر النسيج الشعري لهذا النص على صعيدي الدلالة والتشكيل. فضلاً عن ذلك كله يمكن للناقد أن يكشف توظيفاً آخر لبعدي الزمان والمكان في العبارة المفتاحية للنص، أي عبارة (لا تصالح)، إذا تم استخدامها – بعد العنوان– بأزمنة تشكل مفاصل أساسية لعناوين مقاطع القصيدة ذاتها، فجاءت "لا تصالح" عنواناً لكل مقطع فرعي من مقاطع القصيدة، أو لكل وصية من الوصايا العشر، غير أن الشاعر –بوعي أو بغير وعي– كرر العنوان "لا تصالح" بما يقارب ضعف عدد الوصايا العشر.

ومن جانب آخر يشكل تكرار استحضار صورة العنوان الإيقاعية والدلالية عبر شرايين القصيدة من أولّها إلى آخرها، تعميقاً للبعد

الواقعي الذي لا يريد له الشاعر أن يضيع في خضمّ انشغالنا برهافة التمثل الجمالي لوهج الخطاب الشعري، فضلاً عما يكمن في العنوان من تجل واضح "لجوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص" (١٣)، زد على ذلك أن العنوان المتكرر "لا تصالح" بمثابة (اللازمة) التي تستند مع بقية أجزاء النص إلى وصية كليب التي كتبها بدمه على صخرة وفق ما ترويه الحكاية الشعبية؛ لذلك يشكّل العنوان ستاراً أحمر تبدو من خلاله أحداث كل فصل من فصول المسرحية (القصيدة).

ولعل تجليات الدم بأبعادها الدلالية والأسلوبية تكتمل تأسساتها بما تضفيه على النص من تأثيرات إيقاعية مميزة من خلال قافية الميم التي تصنع -عند الوقف عليها- إيقاعا مشابها لإيقاع طبول الحرب (الدرمز) (Drums)، وتتضح ضخامة هذه الإيقاعات وسيطرتها على جو النص حين نعلم أن (الدم) يغرق المكان ويسيطر على كل شيء:

(سيقولون:

جئناك كي تحقن الدم.

جئناك. كن -يا أمير- الحكم.

سيقولون

ها نحن أبناء عم

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.

واغرس السيف في جبهة الصحراء..

إلى أن يجيب العدم)

فالدم يطغى على المكان، والقبيلة تتوجه للأمير ليكون بطل هذه المسرحية؛ فيوقف سيلان الأحمر القان وينهي آخر فصولها، إنهم يسعون إلى الصلح... لكن الدم لا تتوقف تحولاته. وتغلغلاته في ثنايا المكان، فحتى لو توقف كمادة لغوية تجسد دلالة واضحة ومباشرة، فإنه لم يتوقف على أصعدة أخرى مثّلت ارتباطات لغوية وثيقة الصلة، من ذلك (الهلاك –وغرس السيف– والعدم). وأيضاً يستمر الأثر الإيقاعي لقضية (الدم) متناسلاً من خلال كلمات يتولّد منها الإيقاع نفسه، مثل (الحكم –عم –عدم).

وفي هذا النص بالذات أجد ما أشار إليه فاروق شوشة من قدرة الشاعر أمل دنقل على (تطويع الإيقاع والرنين الشعري) [١٤] في أشد حالاته تحققا وتمثّلا. فالدم (المادة الطبيعية/ والمادة اللغوية) مسيطرة على مساحة كبيرة من الديوان. وحين نلتفت إلى الصورة الإيقاعية تتضاعف وتتزايد سيطرة المشهد الدموي من خلال بروز أكبر وأضخم لأجواء الحرب المنبثقة من موسيقى مفردة (الدم) وتكراراتها، ومن تنويعات (البحر المتدارك) فاعلن– فعلن – فاعل...، فالناحية الإيقاعية تنقل إلى أسماعنا مشهد الحركة

السريعة، والمتوالية الصوتية من خلال جرس الميم، مما يكشف لنا طبيعة الانفعال الذي يضغط على الشاعر، الأمر الذي لا يسهل على اللغة الشعرية إنجازه إلا بتوفر تلاحم وتعاضد عضوي بين مستويات النص وطبقاته من معجم، ودلالة، وإيقاع... وهذا الأخير "موجود داخل اللغة، وداخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب وتجل) للخطاب. وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب. إن الإيقاع تنظيم للمعنى داخل الخطاب" (١٥) وهو تنظيم قائم على فهم المبدع لطبيعة الصراع بين انفعالاته النابعة من موقف فكري وسلطة للغة التي لا تعد ملكاً للشاعر أو المتلقي، مما يجعل الشاعر يحتال عبر تقنية الإيقاع، فضلاً عن الصورة، من أجل الوصول إلى جو الانفعال نفسه الذي يحسه الشاعر، وهي مهمة صعبة كما يرى هيجل، فعبر الإيقاع يقوم الفنان "بترنين الحياة الكامنة للأصوات أو اختيار كلمات وتمثّلات لغمرها في هذا الجو ولاستحضار شعور بالتعاطف حيالها" (١٦).

ولعل هذا الترنين وهذا التوقيع يشكل ملمحاً أساسياً من ملامح الحداثة الشعرية في إبداع أمل دنقل التي يلجأ فيها إلى "إحالة الدلالة على الجنب الصوتي الموسيقي... ليصبح وقع الكلمة موسيقياً هو مناط إيقاعها الدلالي"(١٧) .

كما أن المتدارك اسم لا يخلو من دلالة في ذهن الشاعر، فلربما اختاره أمل دنقل للتعبير عن ضرورة تدارك خطأ تاريخي قد ترتكبه

الأمة العربية، وفق وجهة نظر مبينة على الواقع ومعطياته، وهي ما قد يشاركه فيها قطاع عريض من جماهير هذه الأمة.. لذلك شكّلت صيغة النهي "لا" لافتة عريضة في عنوان القصيدة وعتبتها الأساسية (لا تصالح).

وإلى جانب البعد السياسي في النص، تتضافر دلالات اجتماعية وإنسانية للعمل على زيادة مساحة مشهد الدم (الحربي/ والثأري) من خلال استحضار مشاهد أخرى من العلاقات والأواصر الدموية:

بين الأم وطفلها... (لتأنيب أمكما)

وبين الأخ وأخيه.. (أقلب الغريب كقلب أخيك؟.. أعيناه عينا أخيك؟..)

وبين أبناء العمومة... (قل لهم إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك)

وبين العم وابنة أخيه... (إن بنت أخيك اليمامة زهرة تتسربل – في سنوات الصبا بثياب الحداد).

ولعل هذه العلاقة الأخيرة هي الأشد تأثيراً في سياق النص كله؛ ولهذا نجد حضور ابنة الأخ (اليمامة) في عالم عمها (الزير سالم) حضوراً طاغياً استثمره الشاعر استثماراً فنياً جيداً؛

لصياغة تقنيات فنية تعمق المستوى الجمالي للنص، ومن ذلك بروز مستويات الحوار والدراما (الخارجية والداخلية)، وتوظيف (الفلاش باك). فصوت مثل:

(إن بنت أخيك اليمامة

زهرة تتسربل –في سنوات الصبا–

بثياب الحداد...)

فهذا صوت على لسان راوية (غائب)، يتم تحويله مباشرة وتحويل زمنه لينتقل الخطاب من حقل الزمن الحاضر حيث سنوات الصبا، وثياب الحداد/ زمن ضياع الشباب، وزمن الحزن والهزيمة... وهي معطيات تروى على لسان غائب (ربما كان المغدور)/ إلى حقل الزمن الماضي حيث:

(كنت، إن عدت:

تعدو على درج القصر

تمسك ساقي عند نزولي

فأرفعها –وهي ضاحكة–

فوق ظهر الجواد...)

ونلاحظ أن معطيات هذا الزمن تتضمن معاني نقيضة للزمن

الآخر، فهنا نلاحظ دلالة الفرح والحيوية والضحك، وكل ذلك يروى على لسان متكلم (عدت.. كنت...) لا غائب. فهذه المراوحة بين الزمنين، والمقارنة بينهما تدعونا لاختبار الفكرة الزمنية الكلية في هذا الديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، وهي الفكرة القائمة على جعل الماضي مرآة للحاضر، والعكس صحيح، بمعنى أن حرب البسوس كانت قدرنا، فلمَ نهرب من قدر أجدر بنا اليوم أن نواجهه ونتعامل معه؟! ولعل الشاعر كان قادراً على قول ما يريد بطريقة شعرية مغايرة، ولكنه آثر الاتّكاء على التراث بأسلوب حداثي يساير فيه حداثة الشعر العربي المعاصر، محوّلا "القصة السردية إلى حدس شعري أو معادل للحقيقة (لتتصل) صورة التراث في الشعر بالنظرة العربية الحديثة له، وهذه النظرة تشغل حيزاً من اهتمام المفكرين العرب لأن القضية متصلة بالوعي القومي العربي"(١٨). وهي كذلك عند الشاعر، ولكنه -بصفته رائيا - لا يسلّم فنه وأدبه لجماليات القصة التراثية وإيحاءاتها، وإنما يفضل - دائما - أن يكون هو سيد الموقف الشعري وصانع جمالياته الخاصة. ومن هذا القبيل استخدامه (لصيغ الاستفهام) التي تزخر بها قصيدة (لا تصالح) والتي تشكل واحداً من أبرز تجليات الهاجس التحولي، إذ يشكل هذا الاستفهام أنماطا عدة من التحولات على مستويات: الإنسان، واللغة، والمعرفة، والزمان، والمكان...

(أ)ترى...؟

(هل)ترى....؟

(هل)يصير دمي بين عينيك ماء..؟

(أ)تنسى ردائي الملطخ...؟

تلبس... (؟)

(أ)كل الرؤوس سواء...؟

(أ)قلب الغريب كقلب أخيك...؟

(أ)عيناه عينا أخيك....؟

(أ)تتساوى يد.. سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك..؟

(فما) ذنب تلك اليمامة...؟

(كيف) تخطو على جثة ابن أبيك...؟

(كيف) تصير المليك...؟

(كيف تنظر في يد من صافحوك فلا تبصر الدم...

في كل كف...؟

(كيف) تستنشق الرئتان النسيم المدنس...؟

(كيف) تنظر في عيني امرأة...

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها...؟

(كيف) تصبح فارسها في الغرام...؟

(كيف) ترجو غدا لوليد ينام...؟

(كيف) تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام

وهو يكبر –بين يديك- بقلب منكس...؟

لا تصالح.

فقراءة بنى التحول في الاستفهام المبثوث في ثنايا النص تشير إلى ما يلي:

(أ)تحول السائل/ إلى مجيب (تحول الإنسان).

(ب)تحول زمن السؤال من الماضي/ إلى زمن الإجابة الحاضر (تحول الزمان).

(ج)تحول ميدان المعركة قديماً/ إلى ميدان مكاني آخر حاضرا (تحول المكان).

(د)تحول السؤال من صيغة إنشائية/ إلى إجابة بصيغة خبرية (تحول اللغة).

(ه)تحول الفراغ الاستفهامي/ إلى امتلاء معرفي بعد الإجابة (تحول المعرفة).

وهكذا تسهم التحولات في تشكيل جانب مهم من جوانب إطار النزاع والصراع واستحالة التصالح في نظر الشاعر ما دامت العلاقة الأساسية بين عناصر النص وبناه اللغوية علاقة تحولية افتراقية، وهذا مسوغ آخر لبقاء ثيمة الدم متجلية أمام عيني الشاعر، وماثلة أمام عيني المتلقي. زد على ذلك كونها لازمة تقوم عليها القصيدة. فصيغة (لا تصالح) وإيحاءاتها نفذت إلى باطن اللغة وصارت نسغاً لجذورها، فتشكلت في ثنائيات ضدية تبتر أية علاقة محتملة بين الأنا والآخر، وتصوغها صياغة استحالية، فلا يعود يربط بينها أي رابط سوى الثأر وهو معنى آخر من معاني (الدم).

وبما أن المقاربة النقدية هنا تستند إلى أسس فنية في التحليل وصياغة النتائج فإنه يحسن بي أن أشير إلى اختلاف منهجي مع بعض النقاد والدارسين ممن تناولوا شعر أمل دنقل، وجانب الاتكاء على رموز التراث عنده، من أجل خلق أقنعة وتقنيات فنية حديثة، ففي هذا السياق أشير إلى ضرورة عدم الاكتفاء بأدلة خارجية لشكف علاقة الشاعر بغيره من الشعراء السابقين، وأعني ما ذهب إليه رجاء النقاش من اتّكاء دنقل على تجربة قسطنطين كفافي [١٩]، وتجريد تجربة دنقل من الخصوصية والتفرد، مع أن الأخيرة وظّف رموز التراث العربي توظيفاً واعياً، لا مقلداً للتعبير عن مواقف قومية وغضب جامح على الأوضاع العربية بوصفها واقعاً

قائماً، أو مستقبلاً ممكناً، وبرغم مشروعية وجود التأثر والتأثير، إلا أن الجذوة الحقيقية لصناعة خطاب شعري حداثوي قائم على معطيات تاريخية وتراثية تعود إلى إحساس الشاعر نفسه، وإلى رؤيته الفنية والموضوعية للمعاني والأشياء؛ وأعني بذلك أن أمل دنقل عرف باستيعابه العميق لملامح المرحلة التي عاشها، وإحساس واضح بإرهاصاتها المستقبلية بناء على فهم فكري ناضج وعميق للتراث، وبالتالي، معرفة نقاط التشابه والتلاقي بين انكسارات الأمة وأخطائها التاريخية من جهة، والعديد من الهزائم والانتصارات على المستوى القومي الشامل من جهة أخرى، الأمر الذي يتيح لشاعر راء النفاذ إلى قراءة مستقبلية تكون أشبه بقرع ناقوس الخطر والتنبيه على ما هو أشد وأعظم.

وأذكر أن الدكتور خالد الكركي كان قد ركز بشكل واضح على فهم السياق العام لتجربة أمل دنقل وفهمها على أنها توظيف بارع، وليس مجرد تأثر وتأثير، وعلى ذلك نجده يصف قصيدة (لا تصالح) بأنها عمل متميز بما فيه من "استشراف للمستقبل، ووضوح الرمز الذي يصل بين ماضٍ وحاضر" [٢٠] حتى تغدو القصيدة أشبه بالنبوءة ويغدو الشاعر عرّافاً بارعاً.

هوامش

١)عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوي، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦، ص٣٠.
٢)نفسه ص ٣٩.
٣)د.إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الإصدار الثاني، فبراير ١٩٧٨م، ص١٣٧.
٤)د.كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٦ م ص ٨٣.
٥)طراد الكبيسي، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨م، ص٣.
٦)جهاد فاضل، أمل دنقل: حياته وشعره، آفاق عربية، ع ١٠، حزيران ١٩٨٤م، ص ١٣٥.
٧)د.أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤، ص ٣٤.
٨)نفسه ص ٣٤-٣٥.
٩)نفسه ٣٨.
١٠)أمل دنقل، الأعمال الشعرية، (تذييل) مكتبة مدبولي، ص ٤٨٦.
١١)يتضمن هذا الديوان ثلاث قصائد هي: (لا تصالح، أقوال اليمامة، مراثي اليمامة،) كتبت بين ١٩٧٦-١٩٧٧.
١٢)جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دارتوبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص ١٩٦. وانظر أيضاً د.خليل عمايرة، في تحليل لغة الشعر، مجلة التواصل اللساني، مج ٦، ع ١-٢، ١٩٩٤، ص١٧.
١٣)د.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آب -١٩٩٢م، ص٣٦.
١٤)فاروق شوشة، شاعر اليقين القومي، مجلة إبداع (ملف خاص عن أمل دنقل) ع١٠، س١، اكتوبر ١٩٨٣م، ص١٦.
١٥)عز الدين المناصرة، الشعريات (قراءة مونتاجية)، مكتبة برهومة، عمان، ط١٩٩٢، ١م ص١٩.
١٦)هيجل، فن الموسيقى، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م ص٤.
١٧)د.صلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، فصول، م١-ع١، أكتوبر ١٩٨٠، ص ٢٢٣.
١٨)د.خالد الكركي، الرموز الجاهلية في الشعر العربي الحديث، مجلة دراسات الجامعة الأردنية/ ١٣،ع٤، ١٩٨٦م.
١٩)رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعرء، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢م، مقالة (بين كفافي وأمل دنقل) ص ٢٤٠-٢٤١.

٢٠)د.خالد الكركي، الرموز الجاهلية في الشعر العربي الحديث، ص ٢٧٨٧.

قائمة المصادر والمراجع:

١)د.أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤، ص٣٤.

٢)د.إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الإصدار الثاني، فبراير ١٩٧٨م، ص١٣٧.

٣)أمل دنقل، الأعمال الشعرية، (تذييل) مكتبة مدبولي، ص٤٨٦.

٤)جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دارتوبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

٥)جهاد فاضل، أمل دنقل: حياته وشعره، آفاق عربية، ع١٠، حزيران ١٩٨٤م، ص ١٣٥.

٦)د.خالد الكركي، الرموز الجاهلية في الشعر العربي الحديث، مجلة دراسات الجامعة الأردنية/ ١٣، ع٤، ١٩٨٦م.

٧)رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢م، مقالة (بين كفافي وأمل دنقل) ص ٢٤٠-٢٤١.

٨)د.صلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، فصول، م١-ع١، أكتوبر ١٩٨٠م ص ٢٢٣.

٩)د.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آب — ١٩٩٢م، ص ٣٦.

١٠)طراد الكبيسي، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨م.

١١)عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوي، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦.

١٢)عز الدين المناصرة، الشعريات (قراءة مونتاجية)، مكتبة برهومة، عمان، ط١٩٩٢، ١م ص.

١٣)فاروق شوشة، شاعر اليقين القومي، مجلة إبداع (ملف خاص عن أمل دنقل) ع١٠، س١، اكتوبر ١٩٨٣م.

١٤)د.كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م هيجل، فن الموسيقى، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

١٥)هيجل، فن الموسيقى، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

تشكيل الصورة في
"كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش

د. عالية الصالح

الشعر لغة جديدة، تجاوز دائم، رفض للقواعد الجاهزة، واللغة الجديدة لا تنشأ ضمن قوالب جاهزة ومحافظة، وإنما تنشأ من وضعها في شكل فني يقود إلى إعادة تنظيمها كمعان، بحيث تتغير وتأخذ أبعاداً جديدة، والمبدع لا يخلق من العدم، وإنما يأخذ المعاني ويبدعها في شكل جديد، والشكل الجديد يحررها من المعنى السابق، أي يعطيها معنى أو يضعها في احتمالات دلالات.

والشعر يستطيع استيعاب جميع الكلمات، ويستطيع من داخل التجربة أن يشحن الكلمة بمداليل جديدة، فالتجربة الشعرية الجديدة إفراغ الكلمات من مدلولها القاموسي.

استوعب درويش اللغة المتجددة، وتركزت مسألة المصطلح الشعري، الرمز في التجربة المباشرة نفسها، والرمز الثقافي انعكس في اكتشاف العلاقة السياسية الاجتماعية والنسيج حولها. وتحول الرمز الثقافي إلى إطار شامل للتجربة.

الرمز الشامل الذي يوحد القصيدة حول المكان. هذا الرمز في حركتيه يسمح لصوتين بالتقدم، عبر حوار الصورتين وتقاطعهما تحدد البنية الهيكلية للقصيدة وتتعدد معانيها.

داخل الهيكل العام تأتي الصورة الجديدة لتتشكل صوراً حسية داخل منطق الحركة، تتعارض بصور مجردة، تعطل حركية الفعل الذي تؤكده القصيدة في بنيتها الغالبة.

خارج القصيدة يقع العالم الذي تحاول الرموز والأساطير والصور تمثله، والقصيدة تمثل عالماً خارجياً تمت إعادة صياغته عبر الأدوات الفنية، عالم يرتبط أساساً بالمراجع الواقعية الخارجية، ويتأسس في علاقة خاصة، بين بنية الرمز وبنية الإطار المرجعي حيث يتقاطعان في صوت الشاعر.

والصورة مفتاح الجملة الشعرية تصبح مدخلاً إلى التتابع ووعاء يحتضن الرمز الشامل الذي تتحرك فيه القصيدة.

والصورة الشعرية أساس القصيدة، لم تعد الفكرة المطابقة للمبنى هي مقياس الشعر، بل صارت الصورة التي توحي بالفكرة، وقدرتها على بناء علاقات جديدة هي المقياس، فيتوحد الإيقاع بالصورة، في نسق يتجه إلى البحث والتجربة عن لغة الشعر الجديدة.

الصورة تشكيل أساسي من تشكيلات اللغة الشعرية يستكشف بها الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام. وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي، أو إقناع شكلي فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبر عن

حالات لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها إلا بالصورة.

والصورة ليست شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، أو حذفه، وإنما هي وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية. ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، باعتبارها وصلاً لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى[١].

والصورة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، مهما عبر عنها الشاعر بدقة، ومهما كان جمالها، وإنما تصبح الصورة معياراً للعبقرية الأصيلة حينما تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار على حد تعبير "كورلردج"[٢].

والبلاغة الحداثية، ليست بلاغة التشبيه والاستعارة، وإنما هي بلاغة الصور الشعرية، التي تعد أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة[٣]. وشعر الصورة شعر المفاجأة، والدهشة، والرؤيا، وتغيير نظام التعبير عن الأشياء[٤].

وطبيعة الصورة في شعر الحداثة الاكتشاف الجديد، وهي اتحاد الفكرة بالشعور، فهي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في أن واحد وفي لحظة من الزمن هذه التركيبة تتشكل مع الشاعر ومع القارئ، ولا

تكتمل إلا بفهم القارئ لها وعيه لبنائها، وهي تفرض عليه نوعاً من الانتباه واليقظة لأنها تبطئ إيقاع المتلقي بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة. فينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ومن مظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه إلى المشبه به ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد، ويتم ذلك من الاستدلال الذي ينشط معه ذهن المتلقي، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصورة، حتى يصل إلى معناها السابق، في وجوده عليها[٥].

الصورة تمتع القارئ وتثير انفعالاته وقد تفضي إلى أفعال، قامت الصورة بتوجيه القارئ من خلالها وجهات تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعراء[٦].

وبذا تصبح الصورة الشعرية وسيلة للإقناع، لأنه من المستحيل أن يكون هناك مشاعر في الشعر دون التحامها برموز الواقع وقضاياه الخارجية. فمشاعر الشعر مشاعر اجتماعية، ومن المستحيل تواصل ذوات مختلفة دون موضوع مشترك. وذلك أن الشعر تكييف للواقع الخارجي، وموقف انفعالي تجاه العالم مصنوع من اللغة، واللغة خلقت لتعني "الآخرية" والإشارة إلى أجزاء من الواقع الموضوعي، مشتركة على نحو اجتماعي[٧].

والشعر الحديث كتابة بالصور، ودرويش من أكثر الشعراء العرب المحدثين كتابة بالصور[٨]. وصورة لها خصوصيتها وفرادتها، ولغتها المنتقاة، مما يفصح عن قدرة الشاعر في التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الفكري عنده، ويظهر قدرة الشاعر على التكثيف والتركيز والإضاءة.

في قصيدته "لوصف زهر اللوز"[٩] تتبنى القصيدة على مجموعة من الصور المتنوعة في أبعادها الحسية والمادية والاجتماعية، والثقافية والإنسانية، وهي تعمد إلى صنع مشاهد تصويرية مشغولة بجماليات طبيعية، لا لتقف عند دلالتها المباشرة وإنما لتتخطاها إلى دلالة أخرى مجاورة، هذه الدلالة الأخرى تشير إليها وتظهرها نهاية القصيدة.

وطن جميل وهش وشفيف وضعيف وأبيض وهو كزهر اللوز أو أبعد

لو نجح المؤلّف في كتابة مقطع

في وصف زهر اللوز، لانحسر الضباب

عن التلال، وقال شعب كامل:

هذا هو /

هذا كلام نشيدنا الوطني[١٠] .

وقصيدة "لوصف زهر اللوز" هي انتصار للجمالي الذي أصبح أولوية مستعبدة تحت ضغط متطلبات العيش اليومي والحدث السياسي، واللوز شجر من شجر المكان الفلسطيني، الذي يمتاز بصفات عدة منها الجمالية في الربيع والثمر الأخضر واليابس، والعلاقة الحميمة بين قشره ولبه.

زهر اللوز يشع سريعاً في الربيع وينتهي سريعاً. أنه كالومض الذي يعلن عن الحياة وبداية موسم الإخصاب والربيع، وهو ما يستحق أن يلاحظ.

أمام زهر اللوز ووصفه يعلن درويش عجزه وضعفه حتى لو استخدم القاموس، وموسوعة الأزهار.

ولوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار

تسعفني، ولا القاموس يسعفني

وسبب العجز أن الكلام سيخطفه إلى غوايات البلاغة، والبلاغة لها ما لها وعليها ما عليها وهي كالمذكر الذي يملي على الأنثى مشاعرها.

سيخطفني الكلام إلى أحابيل البلاغة

والبلاغة تجرح المعنى وتمدح جرحه

كمذكر يُملي على الأنثى مشاعرها

فكيف يشع زهر اللوز في لغتي أنا

وأنا الصدى؟

يتكون المقطع من كلمات تكثف الإيحاءات الفكرية والوجدانية الكبيرة والعميقة.

الشاعر بات أمهر في بناء قصيدة لتبتعد عن الخاص وعن العام ولتستطيع الدمج بينهما بما يسمح للإنساني أن يطغى ويهيمن على السياسي المباشر، وعلي المواقف الآنية، لقد تجاوز الشاعر ذاته وراح يطرح أسئلته الوجودية ورؤيته الفلسفية للحياة الموت، ولكن ضمن واقعه وواقع شعبه المأساوي في جل ما كتب.

الشاعر يرى الشعب الفلسطيني شعباً حياً يعيش ويرى الطبيعة ويفكر في الموت والوجود، والشاعر هو شاعر الوجود الذي لم يتخل عن مأساته الشخصية، وشاعر الأرض والقضية أصبح شاعر الإنسان في يأسه ورجائه في انتمائه ولا انتمائه، وأصبح الشاعر الحالم والرائي، والباحث في فضاء اللغة عن ضوء ساطع، وفي سديم الوجود عن منفذ يطل على شمس الحياة.

الكلمات تتراصف وتنتظم وفق متسلسلة صوتية، تغوي المتلقي وتوقعه في شركها وينساق المتلقي معها، مأخوذاً، مفكراً متأملاً،

صور جمالية تتداعى وتتداعى الأفكار معها.

تتأمل التراكيب؛ الكلام يخطف، البلاغة لها أحابيل، البلاغة تجرح المعنى وهي تمدح ما تجرح، وهي في عملها كالمذكر يملي على الأنثى مشاعرها، وزهر اللوز لا يشع من اللغة، والشاعر صدى.

تستطيع من خلال تراكيب المشهد أن نجد الكثير من البلاغة الأولى من استعارة وتشبيه وتجسيد وغير ذلك. لكن هذه العناصر لم تعد تهمنا بقدر ما يهمنا انسجام هذه العناصر وتعانقها مع النص بشكل عام.

لو توقفنا عند السطر الشعري الأول، الكلام يخطف والخطف صفة للإنسان، والبلاغة لها أحابيل وهي صفة أخرى للإنسان. فالكلام والبلاغة، والمذكر والمؤنث في علاقتها، والتي تقوم على الأحابيل والخطف وهو يستخدم أسلوب التجسيد في توضيح العلاقة بينهما.

وفي السطر الثاني: البلاغة تجرح وتمدح، وتجرح وتداوي كما هي الحياة كل شيء يحمل نقيضه، الجرح والدواء، والمرأة تجرح وتداوي، والجرح والمدح صفتان من صفات الإنسان وهذا ما يسمى في البلاغة الاستعارة بغض النظر عن تصنيفها.

والبلاغة التي تشير إلى المرأة التي تجرح وتمدح وفي صورتها

تحمل الاستعارات هي تشبه صورة اجتماعية هي صورة الرجل الذي يملي على الأنثى مشاعرها، الصورة تفضح واقعاً اجتماعياً واقع العلاقة بين الرجل والمرأة، الذي يقوم على السلطة الذكورية حتى في المشاعر، فليست المرأة حرة في التعبير عن مشاعرها.

الصورة البلاغية أدت إلى نظرة مفصلة ساعدت على إدراك الواقع اللغوي والبلاغي والإنساني والاجتماعي، والجمل التي تتكون منها يمكن أن تقرأ بأكثر من طريقة فتتحول دلالتها إلى دلالة اجتماعية داخل شكل الجملة تقيم اللغة علاقتها الجديدة، تتحرر الكلمة من الكثير من مسبقاتها وتصبح جزءاً من السياق لا يمكن فهمها بذاتها.

أمام هذا الواقع الذي يموج بمتناقضاته، وعدم قدرته على التحديد والجزم، يصعب أن يظهر الجمال واقعاً محدداً مؤطراً (فكيف يشع زهر اللوز من لغتي) الشاعر صدى لهذا العالم الذي يعيش فيه.

قدم الشاعر رؤيته الشعرية ضمن مجموعة من الصور الموحية وهي صعوبة الإمساك بالجمالي المضيء المشع في عالم المتناقضات. وسّعت الصور دائرة المشهد الذي يتعامل معه الشاعر فجاءت الفكرة مقنعة ومؤكدة من الصور التي سبقتها.

احتفت مشاهد قصيدة (لوصف زهر اللوز) بجماليات الطبيعة

المتزجة مع الإنسان ومع الفنون المتآلفة مع الطبيعة، واعتمد فيها على عناصر البلاغة التقليدية مكوناً فنياً أساسياً ولكن هذا المكوّن أصبح محوّراً ومتراكباً ليشمل عناصر قد تكون متباعدة لكن الشاعر ألّف بينها:

وهو الشفيف كضحكة مائية نبتت

على الأغصان من خفر الندى...

وهو الخفيف كجملة بيضاء موسيقية...

وهو الضعيف كلمح خاطرةٍ

تطل على أصابعنا

ونكتبها سُدى...

وهو الكثيف كبيت شعر لا يدوّن

بالحروف /

فالجمل الشعرية جميعها تتكون من التشبيه بعناصره الكاملة: زهر اللوز كضحكة مائية شفافية، وكجملة بيضاء خفة، وكلمح خاطرة ضعفاً، وكبيت شعر كثافة، لكن براعة الشاعر في نظم هذا التشبيه وإضافة عناصر جديدة عليه، المشبه به في السطر الأول يحمل استعارة في جزئه الأول والصفة تنقلنا إلى عالم آخر، فالضحك صفة للإنسان، أما المائية، فكيف تكون الضحكة

المائية، هل تكون حياة فهذا مما يجعلنا نفكر طويلاً، ثم يكمل بعد ذلك نبتت على الأغصان من خفر الندى، نبتت هذه الكلمة التي تحمل من الدلالة الشيء الكثير (التجدد) واحد منها والأصل واحد منها وأنها ليست طارئة لكنها جاءت نتيجة ظاهرة طبيعية، وهذه الظاهرة هي ظاهرة الندى الذي أعطاه صفة الإنسان المرأة الخفرة.

بدت الصورة في البداية مكونة من عناصر بلاغية عادية مألوفة، لكن غير المألوف هو هذا التراكب الكبير في المشبه به، فالمشبه به ألفّه من مجموعة من العناصر الإنسان والنبات والندى، فجاء غريباً مذهلاً مدهشاً لكنه صورة الحياة بعناصرها الفاعلة.

التشبيه العادي بكامل عناصره قد لا يوحي بالتكثيف وعمق الدلالة، لكن استطاع الشاعر أن ينقله إلى التكثيف وعمق الدلالة، والإيحاء عن طريق إعادة صياغته. فالصورة ليست عنصراً، إنها تأليف لعدة عناصر يدخل فيها السياق اللغوي الجاهز أو شبه الجاهز (الاستعارة التشبيه) دون أن يعي هذا محافظته على مضامين، بل لقد جرى تغيير المضامين لمصلحة أولوية وحدة القصيدة.

تتشكل الصورة من العلاقات بين المفردات اللغوية ومن الرمز والأسطورة ودرويش في حوارياته يلتقط اللحظات المعاصرة كمعرفة وممارسة، ويحدث فيها انقلاباً شعرياً عبر استخدام جميع الأشكال

الممكنة، حتى تبدو صورة الشعر برج بابل ثقافي تختلط فيه القيم الثقافية والشعرية بشكل عجيب.

يختار في قصائده مشاهد فيها من البلاغة التقليدية صور شعرية تتكل على الموروث العربي، الجناس والطباق والتشبيه والاستعارة، والكناية، بحيث تكون مجرد لقطة خارجية لمشهد ما، وتصبح وحدة صغيرة داخل وحدة كبيرة، إضافة إلى اعتماده الرمز والأسطورة.

في قصيدته "طباق" التي حاور فيها "ادوارد سعيد" والتي عنونت إضافة إلى عنوانها "طباق" بمنفى "٤". الطباق والمنفى يتشارك فيهما الاثنان الشاعر والناقد. التشرد والنفي والمعاناة الفلسطينية والقومية والإنسانية والعالمية.

اختيار الشاعر سعيد ليتطابق معه، في الثقافة والإبداع، شاعر عالمي، وناقد عالمي وناقض للاستشراق، ومحارب في صرح الكولونيالية العالمية.

تقاسم الاثنان أحلاماً مشتركة، حق الإنساني في الحياة الحرة الكريمة، والإيمان بقدرة الإنسان في الانتصار على الظلم وأخذ حقه. وكان يدعم هذه الأحلام حركات التحرر العالمية التي كانت صاعدة. تعاهد الاثنان على "أن يكون الغد معنى ورؤيا" وكان العالم في ذلك الوقت يؤكد على صدق هذه الرؤيا، لأن العالم لم يكن يحكمه قطب واحد لذلك ذهبا إلى غدهما واثقين بصدق الخيال

ومعجزة العشب، كانت النبوءة يدعمها الجو العالمي والحياة تسير وفق مسارها الطبيعي.

تستوعب القصيدة تجربة حياة كاملة تقولها بلغة شعرية تستمد كل طاقاتها الفنية من النص وما يوفره من أبعاد جمالية تستند إلى علاقاته الداخلية وحركاته.

تنبني القصيدة من حوار يدور بين الشاعر وسعيد، يطرح الحوار أهم القضايا التي شغلت حياة سعيد، الهوية، اللغة، الاستشراق، البيت والحنين والمكان، كتابة الرواية، الانتماء.

تأتي القصيدة على شكل تحقيق صحفي يبلور أبعاد الشخصية ويكشف عنها، وكعادة الصحفيين فإنهم يقدمون شخوصهم، فيبدأ درويش بتقديم شخصية من خلال أكثر من مشهد ويبدأ بلحظة زمنية في إعلامنا عن بدأ العلاقة بالشخصية.

نيويورك/نوفمبر/الشارع الخامس/

الشمس صحن من المعدن المتطاير/

قلت لنفسي الغريبة في الظل:

هل هذه بابل أم سدوم؟

من هذا المشهد المكثف المعين للزمان والمكان، الكاشف عن

إيديولوجيا وانفعال، ووجهة نظر أولية، والمتسائل (هنا يطلب التعيين)، لأن السؤال يظهر الاختلاط والتناقض الذي لاحظه الرائي لأول مرة. كان الجو حاراً، وكان الشاعر غريباً عن المكان وغير مشهور، تظهر عناصر التشكيل الشعري المعتمد على الصور والرمز والأسطورة.

في المشهد الذي يليه، يحدد المكان الذي التقى فيه سعيد أول مرة عند المصعد (على باب هاوية كهربائية يعلو السماء)، وكان اللقاء (قبل ثلاثين عاماً) أي في السبعينات من القرن العشرين، وقد أعطى صفة للزمان بأنه كان أقل جموحاً، ولقاؤه لقاء البدايات المليئة بالآمال والأحلام، إنها بدايات صعود الثورة والحلم.

توقف الاثنان عند ماضيها وقيّماه وتعاهدا على المستقبل

قال كلانا: إذ كان ماضيك تجربة

فاجعل الغد معنىً ورؤيا!

من خلال مشاهد متتابعة، لا يتذكر المقدم الشاعر أن كانا ذهبا إلى السينما لكن يتذكر أنه سمع هنوداً قدامى ينادونه: بأن لا يثق بالحصان، ولا بالحداثة.

وفي مشهد يقدم سعيد الإنسان في نشاطه الإنساني اليومي الحميم

نيويورك، ادوارد يصحو على كسل

الفجر، يعزف لحناً لموتسارت، يركض

في ملعب التنس الجامعي. يفكر في

هجرة الطير عبر الحدود وفوق الحواجز

يقرأ "نيويورك تايمز" يكتب تعليقه

المتوتر. يلعن مستشرقاً يرشد الجنرال

إلى نقطة الضعف في قلب شرقية

يستحم، ويختار بدلته بأناقة ديك

ويشرب قهوته بالحليب، ويصرخ

بالفجر: هيّا، ولا تتلكأ

يوميات سعيد الشخصية يلتقط الشاعر جزئيات منها قد تبدو بسيطة لكنها عندما تدخل في شبكة من العلاقات ذات طاقات إيحائية كثيرة تغري المتلقي بالرحيل داخل دفقها الدلالي المتنوع، وهي إذ تذوب في النسيج العام تظل محافظة في الآن نفسه على تفردها، إنها ومضات سريعة إذا أخرجناها من سياقها تفقد أبعادها الدلالية ويتلاشى التناغم الداخلي الذي كانت توقع به بنية القصيدة من الداخل.

واستطاع أن يكسر ثنائية الذات والموضوع من أجل إرساء مسرح متعدد وداخل هذا المسرح ينفتح أفق الجدل الدائم في قصيدة درويش بين الذاكرة والرؤيا.

أكاديمي متعدد ومتجدد، صحو مبكر، موسيقى، ركض، قراءة، تعليق، استحمام، ذهاب إلى العمل، بعد أن يكون استنفر كل حواسه واستعملها. صورة لأكاديمي متكامل، خصوصيته ملتحمة بدورة العام.

المشهد قائم على حسن اختيار الألفاظ التي تبئر لوحة الحياة بألوانها المختلفة ونشاطاتها المتعددة، بعض الجمل تنتمي إلى الاستعارة أو التشبيه المتجددين في علاقتهما يصحو على كسل الفجر.

يلعن مستشرقاً يرشد الجنرال إلى نقطة الضعف في قلب شرقية.

يختار بدلته بأناقة ديك

يصرخ بالفجر: هيّا ولا تتلكأ

الفجر إنسان، وسعيد أنيق كديك، والقلب مكان فيه نقط ضعف ولكن هذا المجاز يعني أن سعيداً نشيط وأنشط من الفجر، وكذلك الاستشراق الذي جاء ينقب عن نقاط ضعفنا حتى يدخل من

خلالها.

بعد هذا المشهد الراصد لنشاطه، يأتي بمشهد آخر يعطي صورة أخرى عن سعيد المثقف العضوي، صورة الإنسان القلق على قضايا أمته وعلى قضايا العالم الذي يعيشه، ويستطيع أن يحدد وجهته من الصراع العالمي ويستطيع أن يدخل في خضم الصراع ويخرج منتصراً، وله وجود مؤثر في الساحة العالمية:

على الريح يمشي، وفي الريح

يعرف من هو. لا سقف للريح

لا بيت للريح. والريح بوصلة

لشمال الغريب.

في هذا المقطع تتكرر الريح خمس مرات، وتكرارها في جمل مختلفة يدخلها في باب الرمز، والريح مواجهة مع عالم، هذه المواجهة قوية وعنيفة وخطيرة لكنها تموضع الغريب في المكان والزمان. وفي هذا لقاء مع كل الذين عانوا مثل معاناة سعيد، فهذا المقطع وجه آخر من بيت المتنبي.

"على قلق كأن الريح تحتي"

لكن هذا المقطع موضعة لسعيد مع العالم ومع الفكر ومع

الصراع.

يطرح درويش أسئلة مفصلية تشغل الجمهور المتلقي، سؤال المكان الولادة والانتماء، وسؤال الاسم، واللغة، فيجيب من هذه الأسئلة ناقلاً الإجابة عن سعيد دون أن يوجه له السؤال، ويبدو أن السؤال طرح سابقاً لذلك يضعنا مباشرة أمام الإجابات وفق مشهد يقوم في جملة على التضادات:

يقول: أنا من هناك. أنا من هنا

ولست هناك، ولست هنا

لي اسمان يلتقيان ويفترقان

ولي لغتان، نسيت بأيهما

كنت أحلم

لي لغة انجليزية للكتابة

طيعة المفردات

ولي لغة من حوار السماء مع

القدس، فضية النبر، لكنها

لا تطيع مخيلتي

التضاد مرتكز من المرتكزات التي ينهض عليها المشهد فهي التي

تجعل من الكلمات والصور حوافز تحمل كلمات وصور أخرى على البروز أو التوالد أو التفجر. لكن هذه العملية غير محكومة بمبدأ التداعي، إنها مشروطة بنظام العلاقات الداخلية، الذي يقوم على تضاد مطلق سواء بين الصور أو ضمن الصورة الواحدة وما تمنحه من بعد تخييلي في ذهن المتلقي. هناك – هنا، يلتقيان- يفترقان، انجليزية- عربية، طيّعة المفردات- لا تطيع مخيلتي.

تحول المشهد إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكلّ ما فيه يوحي بحركة الجدل التي تعتمل في واقع الشخصية.

الألفاظ موظفة للإيحاء بالمفارقة الضاربة بجذورها في عمق الوجود، وما ينتج عنها من صراع. كذلك صور المشهد موقّعه بمبدأ التضاد. الانتقال من الضد إلى الضد يتبع تسلسلاً معيناً منتظماً، مما يرفد النص بأبعاد إيقاعية تجنبه الإتكال على الوزن والقافية.

ولتواجد الأضداد في المشهد يصبح المشهد مشروطاً لتقدمه بنوع من الجدل الدائم بين الذاكرة والرؤيا. فتطرح الذاكرة على شكل ومضات، وتتحفز الرؤيا وتنشط لتوضح مسار تلك الصراعات وترسم توجهاتها الكبرى.

المحقق الآن يطرح على سعيد سؤاله عن الهوية، ولأن سعيد له وجهة نظر قد يختلف معها محمود درويش وقد يتفق، ترك له أن

يقول دون أن ينقل قوله:

والهويَّة؟ قلت

فقال: دفاع عن الذات...

إن الهوية بنت الولادة، لكنها

في النهاية إبداع صاحبها، لا

وراثة ماض. أنا المتعدد، في

داخلي خارجي المتجدد... لكنني

أنتمي لسؤال الضحية، لو لم

أكن من هناك لدربت قلبي

على أن يربّي هناك غزال الكناية

فاحمل بلادك أنّى ذهبت...

وكن نرجسياً إذا لزم الأمر/

يقول كمال أبو ديب "ففيما يزداد ميل ادوارد عاماً بعد عام إلى تقليص أهمية الهوية كعامل فاعل إيجابياً في بناء الثقافة ويراها، في جل تجلياتها، إثماً قومياً أو فئوياً، أظل عاجزاً عن سلخ نفسي عن الوشائج التي تربطني بمفهوم مرسخ للهوية في عالم متأجج بصراع الهويات، في إحدى تلك المناسبات قلت له: "ادوارد، إن

رؤيتك لجميلة مغوية، ورائعة في إنسانيتها، لكن في عالم تهددنني فيه إسرائيل والغرب يومياً في مصيري، وباجتثاث هويتي، ويوغل الأقوياء في تأكيد هوياتهم المتميزة المتفوقة، لا أستطيع أن ألغي هويتي وأحارب باسم هوية هجينة بدعوى أنها أكثر إنسانية لأن كل الثقافات هجينة. إن الحلم شيء والعالم شيء"(١١) .

وهذا لا ينفي على سعيد حربه دفاعاً عن الهوية الفلسطينية، لكنه لم يحولها إلى هوية انفصالية عزلوية، عدائية من النمط الذي يهاجمه، وهو متجذر في هويته.

صراع الهوية هذا ما يبئره هذا المشهد، فهي دفاع عن ذات صاحبها وهي بنت الولادة، لكنها إبداع صاحبها. ومع ذلك ينتمي سعيد لسؤال الضحية وهو منحاز لفلسطين ولفلسطينيته وجاء هذا من خلال المجار

لو لم أكن من هناك لدربت قلبي

على أن يربّي هناك غزال الكناية

والحسم الأخير لهذا الموضوع يظهر في هذا المجاز الجميل الذي يحمل في داخله أحد رموز الأسطورة

فاحمل بلادك أنى ذهبت..

وكن نرجسياً إذا لزم الأمر/

فالبلاد تأمل نرجس في ماء صورته، وهي مرآة الإنسان التي تريه ذاته

أما السؤال الذي طرحه عليه إن كان كتب الرواية، فالإجابة عنه كانت عالماً من الصور والمجاز

- هل كتبت الرواية؟

- حاولت ... حاولت أن أستعيد بها

صورتي في مرايا النساء البعيدات

لكنهن توغّلن في ليلهن الحصين

وقلن: لنا عالم مستقل عن النص

لن يكتب الرجل المرأة اللغز والحلم

لن تكتب المرأة الرجل الرمز والنجم

لا حب يشبه حباً

ولا ليل يشبه ليلاً

دعونا نعدد صفات الرجل ونضحك!

صورتي في مرايا النساء البعيدات

توغلن في ليلهن الحصين

المرأة اللغز والحلم

الرجل الرمز والنجم

أستعيد، فعل أرتبط بصورة، ولما كان الفعل يوحي بزمن ثابت استوعب الحاضر والماضي والمستقبل، فإن الصور تتبع هذا التكثيف. لذلك نجدها تتراكم وتتجلى في شكل ومضات أو تفجيرات داخلية دائمة.

أستعيد بها صورتي في مرايا النساء البعيدات

لكنهن توغلن في ليلهن الحصين

تشكل هذه العبارة صورة لفعل يحدث في الحاضر وهو موغل في الماضي في الذاكرة.

تلعب هذه الصورة دور القادح الذي سيحرك مجموعة من الصور ويجعلها تدخل في نوع من التفجر المتتابع، يمنح تراكمها شرعية كلية فلا تكون ناشزة، إنها ترد كنتيجة للصورة الأولى وتدخل معها في علاقة تكامل ثم توضحها وتعطيها حجمها الطبيعي، تكون المشهد من حشد من الصور التي تفجر بعضها بفعل بعضها الآخر، أو توالدت تلقائياً من التداعي، كتابة بالصور، والصورة شكل يستجيب للرؤى، وأول ما يلفت النظر هو الصورة الأولى الرئيسية

التي منها تتوالد الصور الأخرى وتنتشر، ولأن سؤال الرواية سؤال عن فن، فإن الإجابة طفحت بالمجاز والصور.

أما سؤاله عن الحنين فكانت الإجابة بأنه حنين إلى الغد الأبعد والأعلى والأبعد، لأن الحلم يقود الشخص، ولأن الرؤى تجلس في مكان آمن (على ركبتي قط أليف) والحنين والحلم واقعي وابن الإرادة.

أما الحنين إلى أمس فإنه عاطفة لا تخص المفكر إلا ليفهم توق الغريب إلى أدوات الغياب.

- ألم تتسلل إلى أمس، حين ذهبت

إلى البيت، بيتك، في حارة الطالبية؟

• هيأت نفسي لأن أتمدد في

تخت أمي، كما يفعل الطفل حين يخاف

أباه. وحاولت أن استعيد ولادة

نفسي، وأن أتتبع درب الحليب

على سطح بيتي القديم، وحاولت أن

أتحسس جلد الغياب ورائحة الصيف

من ياسمين الحديقة. لكن وحش الحقيقة

أبعدني عن حنين تلّفت كاللص خلفي

- وهل خفت؟ ماذا أخافك؟

• لا أستطيع لقاء الخسارة وجهاً

لوجه. وقفت على الباب كالمتسول

هل أطلب الإذن من غرباء ينامون فوق

سريري أنا... بزيادة نفسي لخمس دقائق؟

هل أنحني باحترام لسكان حلمي الطفولي؟

هل يسألون: من الزائر الأجنبي

الفضولي؟ هل أستطيع الكلام عن

السلم والحرب بين الضحايا وبين ضحايا

الضحايا، بلا جملة اعتراضية؟ هل

يقولون لي: لا مكان لحلمين في

مخدع واحدٍ؟

التسلل إلى الأمس وجع درويش وسعيد، يشترك الاثنان في هذا الوجع وجع مشترك بتفاصيل مختلفة، درويش بيته وقرية كلها ألغيت من الوجود، أما سعيد فبيته موجود في القدس في حارة الطالبية، لكنه لا يستطيع أن يدخله لأنه يحتله آخرون وينامون في سريره،

ولذلك عندما يذهب إليه فإنه يقف على بابه كالمتسول.

هيأ سعيد نفسه بتفاصيل صغيرة حميمة سيمارسها عندما يزور بيته في "حارة الطالبية" في القدس، يتمدد في تخت أمه، استعادة ولادة نفسه، تحسس جلد الغياب، ورائحة الصيف من ياسمين الحديقة، لكن وحش الحقيقة أبعده عن حنينه.

كما أنه لا يستطيع لقاء الخسارة وجهاً لوجه، وبدأت أسئلته تنثال على نفسه.

هل أطلب الأذن من غرباء ينامون فوق سريري أنا... بزيارة نفسي لخمس دقائق؟

هل أنحني باحترام لسكان حلمي الطفولي؟

هل يسألون: من الزائر الأجنبي الفضولي؟

هل أستطيع الكلام عن السلم والحرب بين الضحايا وبين ضحايا الضحايا بلا جمل اعتراضية؟

هل يقولون لي: لا مكان لحلمين في مخدع واحد؟

التفاصيل الصغيرة الأولى والأسئلة التي يطرحها تعمق الصراع، وتدفعه إلى قمة التوتر، وتبئر على مشهد فلسطيني يشترك فيه جميع الفلسطينيين المشردين من بلادهم. مما يدفعهم إلى المواجهة مع

العدو ليدافعوا عن كيانهم ووجودهم وذاكرتهم المحتلة. من أقسى الأشياء التي يعيشها الإنسان احتلال ذاكرته واغتصاب مكان وجودة واحتلال أحلامه وطفولته. يظهر هذا المشهد الدرامي من خلال ألفاظ منتقاة تطفح بالدلالة على الحزن والأسى ولكنها مبتكرة من حيث تركيبها في المشهد: تتسلل إلى الأمس، ذهاب الفلسطيني إلى بيته تسلل في منطق المحتل، أتحسس جلد الغياب ورائحة الصيف من ياسمين الحديقة، الصورة تحمل في داخلها مضموناً وجمالية فأهل سعيد كانوا يذهبون إلى بيتهم صيفاً، فلذلك للغياب جلد يصبح خشناً ويصبح جافاً، وهذا يظهر في ياسمين الحديقة.

أما أسئلته التي طرحها فصعّدت الصراع وأوصلته إلى ذروته، (لا مكان لحلمين في مخدع واحد) لذلك النتيجة الحتمية لذلك هو الدم المنتشر في كل مكان في بلاد الشاعر وسعيد.

الشاعر يوصل فكرته عن طريق التصعيد الدرامي، والأسئلة الاستنكارية والمجاز الجديد الذي يصوغه الشاعر باللغة حاملاً بداخله الحالة الانفعالية التي يريد أن ينقلها الشاعر إلى المتلقي.

أما الرموز الأسطورية فكان لها دور في تشكيل الصورة والبناء الشعري واستمالة التأثير من مباشر واضح إلى الدخول إلى عالم القصيدة الرحب والالتحام بها، بحيث تكون جزءاً لا

يتجزأ من رؤية الشاعر، وصورته، ولغته، إذ أصبح مدخل الشاعر للأسطورة مدخلاً لغوياً، وهو من بين شعراء قلائل "استطاعوا الدخول إلى الأسطورة مدخلاً لغوياً(١٢)" وتعدّي المدخل إلى إنتاج وعي أسطوري وهو عبارة عن "إحساس تتجمع فيه المتناقضات بما فيها من مضامين وأزمنة وأمكنة(١٣)".

فقد تعامل درويش مع الزمن من منطلق اللحظة التاريخية ليرى الماضي والحاضر والمستقبل في لحظة من الزمن، هذا الزمن الذي ليس له من واقع إلا في اللحظة لحظة الإحساس بالزمن ولحظة الرؤيا معاً، إنها لحظة مأساوية كاشفة في آن. والشاعر ما هو إلا كاشف للزمن، أو كما يقول باشلار: "إن فكرنا في نشاطه الخالص، هو ما هو إلا كاشف زمني شديد الحساسية وهو خليق جداً برصد ولحظ تفاصلات الزمن".

بل ويمكن اعتبار اللحظة هي القابعة وراء التشكيل الفكري والشعري معاً لحظة انبثاق الفكرة في زمن الشاعر وارتباطهما بتساؤل معين بدأ في المقطع الأول الذي ربط القصيدة ربطاً محكماً بالرمز الأسطوري. ففي السبعينات تساءل الشاعر كما في أول مقطع في القصيدة، هل هذه بابل أم سدوم الجديدة؟ وفي المقطع الأخير عام ٢٠٠٢ استطاع تعيين الأدوار من خلال مشهد يحدد هذا الصراع ودور البطل (سعيد) فيه:

عندما زرته في سدوم الجديدة،

في عام ألفين واثنين، كان

يقاوم حرب سدوم على أهل بابل

والسرطان معاً

كان كالبطل الملحمي الأخير

يدافع عن حق طروادة

في اقتسام الرواية/

تفتتح القصيدة في مقطعها الأول بزرع رموز أسطورية، وتنتهي بتحديد معالم هذه الرموز، فتقوم بتجسيد الحدث، وتقيم مسافة بين الحالة وإشكالية التعبير عنها، والمسافة هذه تحرر اللغة الشعرية من ضروريات المباشرة وتلعثمها، ومن الانفعال المباشر الذي يتكسر داخل الشعر في موضوعات مكررة. الأسطورة هي إطار لحظة انتقالية، وهي تجسيم للانفعال في بنية شبه قصصية.

وهي تسمح بالامتداد التاريخي، واكتشاف وحدة التاريخ الثقافي العربي عبر دمجه بالتراث ما قبل العربي في المنطقة.

والأسطورة وعاء للحظة جماعية هاربة، العودة إلى الماضي ليست عودة تقدمية، إنها عودة وظيفية، توظيف للماضي في سبيل هدف آخر.

والرمز الأسطوري يحمل أبعاد الحركة الاجتماعية على كل المستويات والسياسية بخاصة. إنها ليست قصيدة واقعية، بمعنى بروز المصطلح السياسي وتغليبه على جميع عناصر القصيدة في علاقة أحادية الجانب تتركب في معادلة بسيطة من طرفين، لكنها تبرز سمات "واقعية" عبر دمج الرمز البابلي والسدومي بالحياة المعاصرة.

داخل عالم تتركب فيه الأسطورة في الواقع، يرسم إطاراً للألم الذي يختصر مرحلة تاريخية كاملة.

القصيدة عند درويش لغة جديدة وتجاوز دائم، استوعبت القديم وأنشأت الحديث في صور بلاغية تقوم على الإدهاش. استطاع أن يشحن الكلمات بمداليل جديدة. وركز الرمز الشعري في التجربة الشعرية، كما شكل القصيدة من رموز شاملة توحد القصيدة حول المكان، وشكل القصيدة من رموز أسطورية تشد مفاصل القصيدة وتقيم ثوابت مرجعية للقراءة. وشكّل الصورة من عناصر متعددة، بحيث تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن. وقدّم القصيدة المكونة من مشاهد، مشاهدها تعتمد مجموعة من الصور المتآلفة التي في نظمها تشكل جزءاً من البناء العام للقصيدة، والقصيدة تتنوع منها المشاهد بطرق الأداء الصوري. من تراكم صوري، إلى مشهد تقريري إلى مشهد قائم على التضاد، لكنها بالتالي تشكل جسداً عضوياً واحداً. يختلف نسيجه من مشهد إلى مشهد، لكنه يأتلف ضمن الجسد الواحد.

الهوامش

(١) د. جابر عصفور، الصورة الفنية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٨٣، ص ٣٨٣.

(٢) د. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٦٣.

(٣) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٣٤.

(٤) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٥٤.

(٥) د. جابر عصفور، الصورة الفنية، ص ٣٢٨.

(٦) السابق، ص ٣٣١.

(٧) كريستوف كودويل، الوهم والواقع في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢١٨- ٢١٩.

(٨) شاكر النابلسي، مجنون التراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ٦٢٦.

(٩) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريّس للكتب والنشر، ط ١، ٢٠٠٥، ٤٧.

(١٠) محمود درويش، ص ٤٦.

(١١) ادوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، دار الآداب، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٤، تر. كمال أبو ديب من مقدمة المترجم، ص ٣٤.

(١٢) د. محمد شاهين، محراب المعرفة، تحرير د. إبراهيم السعافين، دار صادر والقرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ٣٣٧.

(١٣) السابق، ص ٣٣٩.

المراجع

١. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، دار الآداب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤.

٢. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤.

٣. جابر عصفور، الصورة الفنية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

٤. شاكر النابلسي، مجنون التراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

٥. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.

٦. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

٧. كرستوفر كودويل، الوهم والواقع في منابع الشعر، تر. توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢.

٨. محمد شاهين، محراب المعرفة، تحرير د. إبراهيم السعافين، دار صادر والغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٩. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريّس للنشر، ط١، ٢٠٠٥.

عين ثالثة
دراسة في أعمال إبراهيم نصر الله

حسين نشوان

تشكل تجربة الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله حالة متميزة على صعيد التنوع الإبداعي، الذي يتجلى في انشغالاته الشعرية والسردية والنقدية والبصرية بما يمكن معه وصف تجربته بـ"عابرة الأجناس"، وهي تجربة تؤكد وعي الكاتب بطبيعة التحولات على صعيد الأدب التي تتوازى مع حركية العصر وتطوره التقني، وقد رصد نصر الله هذه التحولات في عدد من الدراسات النقدية والآراء والرؤى والشهادات الإبداعية والحوارات التي تمثل إطاراً تنظيرياً لتجربته الإبداعية التي طاولت طيفاً واسعاً من الفنون، وحقق خلالها نحو عشرين كتاباً في الشعر والرواية والنقد الأدبي والسينمائي والتشكيل والفوتوغراف والأغنية، وبالمقدار الذي صاغ فيه نصر الله تجاربه الإبداعية وفق أجناسها الخالصة، أفاد أيضاً من تعدد اهتماماته وانشغالاته في إثراء أعماله الشعرية والروائية والنقدية انطلاقاً من رؤية عميقة لتداخل الفنون والآداب وما يستتبعه هذا التداخل من تطوير للتقنيات.

ولا يستطيع الناقد النظر إلى تجربة نصر الله الشعرية بمعزل عن أعماله الروائية، وكذلك عن اشتغاله التشكيلي والفوتوغرافي والنقدي، أو بمعزل عن الغابة التي تحيط به والمتاهة التي يدور في

ردهاتها، وهي الحياة والوجود والكون في تقاطعاتها مع الذات، لتبدو قراءة أعمال نصر اللّه بمثابة تتبع للتجربة وارتحالاتها وتحولاتها لجهة الشكل والتقنية والأدوات، ولجهة مؤثثات الرؤية التعبيرية لاقتراح خطاب يسعى إلى اكتشاف معنى المأساة الإنسانية من خلال معاناة الفرد.

ومع أن القصيدة ظلت تشكل العوالم الأثيرة للنص، إلا أن السرد وفّر نصر اللّه الانتقال إلى قارات جديدة لم يكن ليتسنى له الذهاب إليها إلا عبر السينما التي تعرّف عليها في مرحلة مبكرة من حياته، وعينه اليقظة حيال الصورة التي عادت إلى القصيدة بألوانها وخطوطها وظلالها وموسيقاها وإيقاعها، مما أتاح له النظر إلى النص بحواسه كافة.

وحققت تجربة نصر اللّه مراكمة مهمة خلال ربع قرن على صعيد المغامرة في المنطقة الواقعة بين اللغة والصورة والتداخل التجنيسي، بدءا من ديوانه "الخيول على مشارف المدينة" عام ١٩٨٠ مرورا بـ"المطر من الداخل" ١٩٨٢، ثم "الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق"، وتبعه في العام ذاته "نعمان يسترد لونه"، "أناشيد الصباح" العام ١٩٨٤، وفي العام ١٩٨٥ صدرت روايته الأولى "براري الحمى" لتشكل محطة جديدة في اشتغاله الإبداعي، يصفها بالقول:

"كان صدور روايتي الأولى بعد خمسة دواوين بمثابة انتقال من قارة إلى أخرى.. وهجرة إلى أرض مجهولة ليس بمقدور أحد الموافقة على مرافقتي إليها، في خط سيرها الذي راح يمزج الواقع بالأسطورة، ويمنح الصحراء مرتبة البطولة، وبت مقتنعاً أنني أعبر عن مفهومي الخاص للعمل الروائي.. فإذا القصائد كاملة تكتب خلال السياق العام للرواية، لتعبر عن بعض ذكرى الأحداث، وإذا بالمسرح يحضر إلى تلك الدرجة التي تدفعني لكتابة كلمة ستارة في نهاية الفصل.. وإذا كان لا بد من قول أخير في هذه التجربة فهو أنها ابنة لتأثير المسرح"

ويصدر بعد ذلك ديوانه "الفتى، النهر، الجنرال" الذي شكل انعطافة مهمة في تجربة الشاعر، ليقف في منطقة اللعب بين الشعر والسرد بالتناوب، من جهة وبين الرواية والقصيدة من جهة أخرى، وهذا ما عبرت عنه "سردية الأمواج البرية" ١٩٨٨، التي أعقبها ديوان نصر الله "عواصف القلب" ١٩٨٩، ثم روايته "عو" فديوان "حطب أخضر" العام ١٩٩١، ورواية "مجرد ٢ فقط" العام ١٩٩٢، التي شكلت علامة مهمة في لعبة تداخل الأجناس لينتقل نصر الله إلى منطقة اللون، ويشارك العام ١٩٩٣ في معرض "كتاب يرسمون" ثم يعرض مجموعة من الصور الفوتوغرافية بعنوان "مشاهدات من سيرة عين" العام ١٩٩٥، ويصدر له بعد ذلك ديوان "شرفات الخريف" عام ١٩٩٦، ثم "كتاب الموت والموتى" العام ١٩٩٧، ورواية

"حارس المدينة الضائعة" عام ١٩٩٨.

وقد شكل ديوانه "الفتى، النهر، الجنرال" محطة جديدة في تجربته الشعرية التي أخذته إلى منطقة السرد، ثم جاء "بسم الأم والابن" ليشكل محطة جديدة للنظر إلى زوايا مظللة بالصمت، يلقي عليها الضوء الذي يجعل الانتصارات التي يحققها الأقوياء تنطوي على هزائم تخطف بريق فرحهم، وهو ما حاول نصر اللّه أن يقوله في كتابه حول النقد السينمائي "هزائم المنتصرين" الذي صدر العام ٢٠٠٠، وتبعه بقراءة نقدية قدم فيها كتاب "جبرا إبراهيم جبرا في الفن التشكيلي".

وفي العام ٢٠٠١ يصدر لنصر اللّه ديوان "مرايا الملائكة"، ويتبعه بدراسة نقدية عن الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي بعنوان "ديواني" العام ٢٠٠١، وبموازاة ذلك، ومنذ منتصف التسعينيات، يشتغل نصر اللّه على مشروعه الروائي الملحمي ضمن سلسلة الملهاة الفلسطينية، التي صدر منها حتى الآن "طيور الحذر"، "طفل الممحاة"، "زيتون الشوارع" اعراس آمنة، تحت شمس الضحى"، لتشكل التجربة في مجملها خطاباً إبداعياً، ورؤية لعلاقة الأجناس في العمل الأدبي الخالص، وتنويعاً ينطلق من فكرة العلاقة بين المفرد والمتعدد وتجلياتهما الجمالية.

تسعى هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على التداخلات التجنيسية

في أعمال نصر الله وتشابكاتها ومدى انعكاسها على التقنيات وإثراء النص وتعميق جمالياته، وتاثير هذه التبادلات والتنافذات في الجنس الأدبي، خصوصاً مع طغيان خطابات الصورة والمشاهدة، وانتشار مفاهيم الحوار والتعددية والتنوع، لتمثل بالمقدار ذاته بحثاً في وعي الكاتب للوجود والأسئلة التي تصدر عن تشابكات الذات والآخر وتداخلات النص وتناقضاته.

وتتناول الدراسة ديوان "بسم الام والابن" ورواية "زيتون الشوارع" وكتاب "هزائم المنتصرين" والمعارض التشكيلية والفوتوغرافية والكتابات النقدية لنصر الله، لوقوعها في مجال زمن كتابي متقارب في مناخاته وأدواته وموضوعاته، وذهابها إلى توصيف تقنيات متنوعة، حيث تعتمد القصيدة تقنيات السرد، ويستعير السرد لغة القصيدة، وتفيد الرواية من أدوات السينما، واللوحة من جماليات الموسيقى وإيقاع القصيدة، وتستوحي الدراسات النقدية أسئلة الشعر، لتشكل النصوص على تعددها حلقات في سلسلة متوالدة من الأسئلة التي تخترق الساكن وتعيد المتلقي باستمرار إلى الحفر في الذاكرة، وقراءة الأثر انطلاقاً من وعي الكاتب.. إن السؤال لا ينفصل بحال عن مفرداته، وإن ما علق بالذاكرة لا ينفصل عن بناء الذاكرة ذاتها، ليكون النص وفق ذلك ليس نصاً معرفياً حسب، وإنما نص جمالي للمعرفة التي تحققت من الوعي بحركية العالم، والخصائص التعبيرية للجنس الأدبي

والفني وجمالياته لإثراء العمل الواحد بصهر عناصره في بوتقة واحدة، لتشكيل مركّب جديد يختلف في سماته وكيميائيته عن العناصر السابقة، آخذاً ملامحه الجديدة كأداة خالصة في الشعر أو السرد.

وينطلق نصر الله في ذلك من مقولات جمالية وفلسفية، ليس أولها انفراط الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية التي برزت مطلع القرن الماضي، وإنما أيضاً البحث عن آفاق جديدة تتصل بطبيعة الأدب والفن اللذين يرتبطان وجوهرهما بحركة التغيير التي تندفع باستمرار إلى الأمام متنقلة من السائد والقارّ والمألوف إلى المفارق والجدلي. وهو هاجس يتصل بأدوات التعبير، وأنماط الخطاب وتقنياته ولغته وتحولاته التي انتقلت تاريخياً من المرحلة الشفاهية إلى عصر التدوين، ثم إلى زمن الصورة، وهي مراحل تعكس طرائق جديدة في التلقي والتفكير توفرها تقنيات المشاهدة، حيث شكلت السينما طريقة جديدة للمعرفة ووسيلة جديدة للتعبير كما يقول نصر الله في إحدى شهاداته الإبداعية:

"ثمة تداخلات قائمة باستمرار بين الفنون، ....، وحين اكتشفت الكاميرا، اكتشفت شيئاً آخر في الكتابة لم أكن أراه من قبل ذلك، وثمة شيء ما في الصورة، أحاول فيه التقاط ما لم أستطع التقاطه بالكلام".

ويذهب نصر الله في مغامرته للبحث عن أدوات وتقنيات قادرة على استيعاب العلاقات الجديدة التي جعلت من أبجدية الصورة لغة العصر، انطلاقاً من إدراكه لأزمة اللغة، حيث أصبحت اللغة أقل إدهاشاً وحيوية بسبب استهلاكها، وتوظيفها القاموسي، والظلال القهرية التي تتركها على المتلقي. ولم تكن الرواية هي الأخرى بمعزل عن الأزمة التي استهلكتها الأشكال النمطية وعجزت عن إنتاج علاقات جديدة للخطاب الثقافي وليس الأدبي والفني حسب، لتجيء إجابات نصر الله النصية معمقة لتناقضات الخطاب من خلال تشابكات اللغة مع الصورة، التي تطورت من الحكي (الشفاهية) إلى السرد (الكتابة) إلى المشاهدة (الصورة) ليتم بعد ذلك صهر اللغة – الصورة في بوتقة واحدة لإنتاج علاقات جديدة، لتحمل اللغة صفة الصورة وخصائصها وسماتها دون أن يربك ذلك الجنس الأدبي أو الفني أو ينزع عنه أرديته ويقطعه عن سلالته وجذوره، بل يسعى إلى تغذيته وإشباعه وترويته بروافد جديدة تفتح فضاءات أكثر رحابة واتساعاً من خلال المنجزات التي حققتها الثورة التقنية الحديثة، إن على صعيد السينما أو الإنترنت:

"إن علاقتي بالسينما تصل إلى حدود الاستحواذ، تركت أثراً غير عادي في ما كتبت من روايات، لذا لا أستطيع أن أتصور تجربتي الروائية خارج الشعر، وخارج السينما، وخارج الفنون

الأخرى التي مارستها، كما لا يمكنني أن أتصور القرن العشرين بلا سينما".

غير أن السينما التي جمعت غالبية الفنون: الرواية والسيناريو والتشكيل والموسيقى والقصيدة والصورة على شاشاتها البيضاء، لم تلغ حلم الشاعر ومخيلته في أن القصيدة هي "**عينا الشاعر وقدماه وذراعاه وقلبه وصحوة روحه التي لا تسمح بتبديد نبضه وأشواقه للجمال والحرية**".

تقع اللغة بين صورتين، إحداهما متخيلة، والأخرى واقعية، وهما تعمقان حالة الوعي بالإدراك والتأمل، وينطلق نصر الله من مقولة تنسجم مع تحول وظيفة الأدب والفن في أنهما لم يعودا مجرد محاكاة للواقع، وإنما هما شبكة من العلاقات التي تنتج عن تشابك المرئيات وجدل المدركات والوقائع والمتخيل، وإن أهمية النص كما يقول جيرار جينيت: تكمن في قدرته على تحويل المثيرات والوقائع والأحداث والعواطف والمفردات إلى صور. وبالمقدار الذي توفره الصورة للمتلقي من صياغة علاقتها مع الكون والوجود على أسس أكثر حرية، فإن تحويل النص إلى أشياء متحركة، أو مقدرة الحواس على تحريك الأشياء، تنطوي على لعبة تتصل بإزاحة وظيفية للمكونات الفسيولوجية للإنسان، أو إزاحة الدلالة اللغوية إلى مشاهدات ومرئيات من خلال الحروف والكلمات والجمل وتحويلها إلى صور. وإذا كانت الإزاحة الوظيفية الفسيولوجية

تنطوي على صعوبة تتصل بطبيعة المخلوقات، عدا عن كونها ليست وظيفة الشاعر، فإن الإزاحة الدلالية تصبح مهمة المبدع الذي يعيد إنتاج المفردات في رحم التخيلات الرمزية لإعادة إنتاج الصور في الشرنقة الأولى التي توالدت فيها الحروف. وهي تلك الشرنقة الأسطورية التي اختزلت الكون وفق متخيلها ليعيده الشاعر مرة أخرى بالخط واللون والحركة والظل والفراغ والصدى والزمان والمكان والموسيقى لاستكمال الصورة الناقصة التي فقدتها الذاكرة بسبب تراكم الأزمان والأحداث. ويؤكد مثل هذا السعي اعترافاً ضمنياً بعجز اللغة التي تتشكل في ردهات الواقع، وما يتصف به من ركاكة.

تقترح تجربةُ نصر الله في تجلياتها المختلفة الإقامةَ في منطقة كتابية جديدة تمزج بين اللغة والصورة والمشاهدة، وهي منطقة تعيد تشكيل العلاقات وفق صياغة بصرية تتمرد على الزمان والمكان والذاكرة واللغة، وهي تجربة تعي تحول دلالة اللغة أصلاً التي لم تعد مجرد أداة للتوصيل وإنما أصبحت منهجاً للتفكير والتعبير عن هوية الإنسان وزمنه، وتدرك بعد ذلك أن التجربة هي محاولة لإعادة تشكيل الكتابة والذاكرة.

بسم الأب والابن...

في ديوانه الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بعنوان "بسم الأم والابن"، يذهب إبراهيم نصر الله إلى منطقة السيرة

الذاتية والحكاية السردية، من خلال القصيد التي تدون مسيرة الأم التي طُردت من وطنها، وتعرضت لمعاناة النفي، ومأساة رحيل زوجها، وإعالتها لأولادها الصغار، الذين أورثتهم الحياة صعوبتها، كما حملتهم النكبة جراحها التي تركت آثارها على ذاكرتهم.

ويتكون الديوان من قسمين، يشتمل الأول "بسم الأم" على ٣٣ نصاً تدون سيرة الأم وتسرد قصة حياتها ومعاشها وغربتها وألمها، فيما يحتوي القسم الثاني "بسم الابن" على ٢٣ نصاً ترصد تأملات "الإبن" حول الحياة والوجود.

وتتميز العناوين الفرعية لقصائد القسم الأول بجمل مستعارة من الأنماط الحكائية التراثية مثل: "في حديثها عن عرسها"، "في حديثها عن أبي" و"في حديثها عن أيامها"، بينما تأخذ العناوين الفرعية لقصائد القسم الثاني كلمات مفردة لتأمل جوانيات الأشياء وظواهرها.

وبالكيفية التي يجاور فيها الكاتب بين الشعروالسرد من خلال الجملة السردية في القصيدة، فإنه يسعى إلى إثراء النص بعدد من الأشكال التعبيرية اللغوية والبصرية التي تعيد السؤال حول مفهوم القصيدة، ليس لجهة شكلها، وإنما لجهة بنيتها وأسئلتها التي تنطلق من جوهر الشعر والفن عموماً بوصفهما أداة "**للحفاظ على هوية الإنسان وتلبية حاجاته للجمال، وتطهير روحه من مخاطر**

العالم"، وكيفية العلاقات التي تقرر أواصرها لتوكيد وظيفة الشعر وارتباطه بالوجود الإنساني ومصيره. ويقترح نصر الله في ديوانه "بسم الأم والابن" علاقات جديدة تنضاف إلى عناصر القصيدة، وتتصل بالبناء الكلي للنص، أو مجموعة النصوص التي يتشكل منها الديوان لتتكامل في بناء مضطرد لتحقيق تكامل القصيدة من خلال إشباعها بأدوات التعبير البصري واللغوي، لتشكل تلك التجاورات والتداخلات حالة من التصادم والتنافر والمفارقة، وتعيد حيوية اللغة التي استهلكتها البناءات التقليدية والأنماط القهرية.

ويعمد الشاعر إلى صياغة بناءات تعتمد على الصور المكثفة عبر علاقات غير لغوية قابلة لتغيير وظائف القراءة إلى مشاهدات تجعل من العالم مساحة قابلة للاستقصاء، وهي محاولة لم تكن لتتحقق بعيداً عن تداخل الأجناس التي يتنافذ فيها تتابع السرد مع فضاء اللوحة التشكيلية، وحيز المسرح وإطار اللقطة السينمائية، ليبدو السرد والفنون جزءاً من بنية القصيدة وعناصرها التي تختزل الأشياء والأحداث والمرئيات والأزمنة، وارتداداً عليها لتوصيف العالم برؤى جديدة تتواءم فيها الأشياء اللامتجانسة، والمرئيات المتصادمة لتكوين وسيط قابل لتوالد المعنى، "**فضاء سيميائياً تتفاعل فيه اللغات وتتداخل وتنظم بعضها بعضاً تنظيماً تراتبياً، لا ينتج المعاني حسب، بل يولدها، ولا تأتي عملية توليد المعاني نتيجة اتساع البنى فقط، بل نتيجة تفاعلها وتداخلها**" .

قراءة "بسم الأم والابن" هي محاولة لاستكناه خصوصية تنطلق من حداثة النص الذي يستمد مشروعيته من التجربة التي تقوم ليس على بلاغة المفردة الأدبية حسب، وإنما على بلاغة الموقف الذي ينشىء النص في تنافذاته الذاتية والجمعية، اللغوية والبصرية، التي تمكّن المتلقي من رؤية الأشياء عبر لوحات شفافة تتمارى فيها الأزمان والأمكنة والحكايات بأثر الواقع وزمن اللحظة الراهنة التي ليس لها مكان في الواقع ولا تشبه أي شيء آخر، انطلاقاً من رغبة تمام التعبير واكتماله، عبر شهادة تؤكدها موثوقية الحواس التي تتحرر من وسائط الكتابة (اللغة) في ارتباطها بدلالة الصوت للانتقال إلى وسائل المشاهدة من خلال الصورة التي تنتج المعنى.

وإذا كانت اللغة تهب الواقع لمصلحة العالم الذهني الذي يرتبط بالمعنى المجرد، فإن الصورة تصدر عن تمثلات حسية للكون لتكون ذاتاً (دالاً) قابلة لتفسيرات المتلقي وفق خبراته وحالته النفسية وزمنه كافتراضات لتعدد القراءات وتنوع أشكال التلقي.

وتتجلى مثل هذه الاقتراحات، ليس في توظيفها السردي الذي عرف منذ القصيدة الجاهلية، أو تداخل الأجناس الذي عرف منذ القرن السادس عشر، أو استدخال الصورة والمشهد، أو المجاورة بين اللغة والصورة، وإنما في صهر هذه المفردات (العناصر) في بوتقة واحدة لإعادة الحيوية إلى اللغة، وإعادة الدفء إلى عواطف جمدتها نمطية المفردة، وأقصت كيانات أصحابها، وألقت بها

في ظلال النص، كما هم على هامش الحياة، ليكون النص في اقتراحاته الجديدة بمثابة إعادة تصور للكون عبر المتخيل الذي يولد "**حركية قابلة للانتقال من الحلم الخاص بالفرد إلى اليقظة الكاملة بالمجتمع**".

وعي اللحظة.. الأم الساردة

تنطلق هذه القراءة من العنوان، الذي يشكل مفهوماً تركيبياً كلياً، ونافذة تطل على المتن الداخلي في تشابكاته ةتناقضاته التي تدلنا على كلمة السر التي تجلي دلالات النص. وينطوي العنوان في تماهيه مع نص قبلي "تراثي" على صدمة معرفية توقظ الذاكرة بوعي اللحظة إلى قراءة التاريخ والماضي بعين نقدية تستقرئ وجود الإنسان وتلامس ألمه ومصيره. ويفصل الشاعر إبراهيم نصر الله بين القراءة الميتافيزيقية والقراءة الفيزيقية التي تتصل بمولدات التاريخ الزمانية والمكانية، وتقوم القراءة على مستويين يتصل الأول بالفرد وذاكرته التي تكشف ضعف الكائن وقوته، وترسم أمامه الكون بقعة ضوء حدسية يعيد من خلالها إنتاج الواقع وفق اللحظة الشعرية.

ويتصل الثاني بقراءة أزمة اللغة التي أثقلتها الخسارات والهزائم المتوالية، وتمخض عنها تاريخياً لغة احترازية منعية، مدفوعة بمشاعر الخوف والرهبة والضعف، والأوهام التي أضفت على فكر الإنسان صفاتها القهرية وضمائرها وأفعالها.

ويمايز الشاعر في ديوانه "بسم الأم والابن" بين حالة القداسة التي تضفيها وظيفة الأمومة، والدور الذي يتصل بالأنثى حيث تسهم اللغة عند اقتصارها على البعد البيولوجي في تناقض مؤداه إلغاء كينونة المرأة وإنسانيتها، ومشاعرها وأحاسيسها، لتسهم اللغة من خلال الصياغات التي "**اصطنعتها البطريركية الذكورية كأداة للهيمنة على الأنثى، والأجناس الأخرى المستضعفة**"، مقترحاً أن للغة وظيفة تتصل بكونها نداء جوانياً لمشاعر الإنسان/ المرأة ومشاهداتها وأحاسيسها وذاكرتها التي حوصرت وأقصيت بفعل البناءات الخارجية للنص، أو ما اسماه جان لوسركل (المتبقي)، وهو "**الجزء الغريب الفوضوي الخلاق من اللغة الذي نستعمله جميعاً، ولكنها تقيد المتكلم بظواهر اجتماعية ونفسية محددة، تمثل عنفاً لغوياً**".

وفي عنوان "بسم الله والإبن" يعيد الشاعر الدور السردي إلى الحكاءة الأولى (المرأة)، بصفتها التوالدية التي ترتبط بدور الأم ووظيفتها الإنسانية التي يتصل فيها الموقف بمشاعر الألم، ويرتبط بولادة الصورة أيضاً (المولود)، الابن الذي يخرج من الغرفة المعتمة إلى النور، لتذكر بثنائية الحضور بثنائيات، العتمة والضوء، الحياة والموت، التي تفتح جراح الأحاسيس المغيبة، بحضور شواهدها، ليكون حضور الوطن بدواعي ألم المنفى، وحضور صورة الزوج الراحل بدواعي الوحدة، لتكون الصورة كما يقول ريجيس دوبريه

"ضد الموت"، وهي بمثابة الحلم الذي يحقق الحضور(الصورة) بديلاً للكتابة التي "**انسلخت تاريخياً عن الصورة المرئية بعد اكتشاف الأبجدية التي عملت على تغييب الواقع المادي لصالح العالم الذهني، الصورة الذهنية المجردة**".

وبهذا المعنى، فقد سعى الشاعر نصرالله إلى استبدال شبكة العلاقات الكانطية (نسبة إلى الفيلسوف كانط)، بأسلوب المحاكاة الأرسطي (الميتافيزيقي) لتوتير العلاقة بين المعنيين الظاهري والمجازي للنص، وإلغاء الحدود الفاصلة بين الصورة والمفردة من خلال إزالة الحدود بين الراوي والرواية، الدال والمدلول، بإعادة الكلمة إلى زمانها ومكانها مظللة بالألوان والأصوات والأصداء التي عاشها شخوصها في واقعهم وأحلامهم وأحزانهم، ومن المؤكد أن اعتماد العنوان في بنائه الشعري على نص سردي "قبلي"، ينفتح على تأويلات دينية وتاريخية وأسطورية تستعاد بوعي اللحظة وتصادمات الذاكرة التي تتفاعل عبر الأمكنة والأزمنة المتراكمة كطبقات شفافة متنافذة، لتكوين سطح بصري قابل للمشاهدة، وهي وقائع يثيرها العنوان الذي يمكن تحليله في عدد من العلامات التي تبدأ بالبسملة كفاتحة للأشياء، ليكون العنوان بهذا المعنى: بداية الكلام، وبداية الأشياء، وتكون (الأم) أول الحكاية بما ينطوي عليه هذا الترتيب من أهمية وقداسة، ومع الاختلاف بين الترتيب والتراتبية قيمياً إلا أن العنوان يخترق التراتبية ليضع (الأم) في

المشهد الأول، على الحافة القريبة من المسرح الذي يستعيد قصة "مريم العذراء" في معاناتها وعزلتها ووحدتها وغربتها.

وتعيد هذه الأولوية صورة الأم في لوحة مكونة من طبقات رمزية تتصل بالنصوص الميثولوجية (الأسطورية) التي رسمت للأم صورة (الإلهة)، ووظائفها المتعلقة بالحب والخصب والموت والتضحية، لتكون المرأة صورة للبطولة الإنسانية التي تروي الأحداث بوصفها شاهدة عليها، وضحية لها، فهي داخل النص وخارجه وقارئة له ومقروءة فيه، تلد مأساتها وحلمها وأسطورتها التي تؤكد حضور الهامش في غياب المتن أو معارضة النص البصري للقبلي تمرداً على السلطة التي أدت إلى إقصاء المرأة وتغييبها، ويكون غياب الأب (البيولوجي) بمثابة إشارة إلى غياب سلطة اللغة الذكورية أو ضعفها.

ويقارب مثل هذا الغياب بين صورة المرأة (الأم) وصورة الأرض (الوطن) في رمزية المنفى، لتحمل المرأة (الأم) صفة المكان وأثره في منفاها ويحمل المكان مشاعر الأم، لتكون المرأة صفة للوجود والقلق الإنساني الذي يعتري الكائن في رحلة الحياة وانفصالاتها المتتالية من الولادة إلى الموت.ويتحول العنوان بدلالة الأسماء وطبقات النص إلى تصويرات أيقونية حسية تعيد رسم المفردات على شكل بورتريهات، ومشاهد حركية بظلال شخصيتها، (الأم)، (الابن)، وبالكيفية التي يوحي بها الغياب الذي يستدعي صورة

(الأب) بما ينطوي عليه النص من شكل ناقص يفضي إلى توالدات لسانية تجعل من العنوان ليس مجرد بناء شعري قابل للتأويل، وإنما هو ذات يمكن التعرف إليها بغير ما ألفتها اللغة.

إن الحديث عن القصيدة أو الشعر لا يتصل بالاشتغال على الشكل أو المضمون حسب، وإنما ينفذ إلى أعماق الظاهرة التعبيرية (النص) الذي "**يتولى اقتراح آليات جديدة للنظر إلى الوجود عبر إشارات موحية توقظ المعنى الغائب في أعماق النص، وتجعل من التناظر الجمالي قادراً على تكثيف الحياة الاعتيادية**"، وكذلك التسامي عن طريق تغيير وظيفة اللغة، والعناصر المكونة للنص إلى أشكال أخرى تختلف في خصائصها وسماتها. ويمثل ديوان "بسم الأم والابن" مرحلة مهمة في هذا المضمار للانتقال من اللحظة الذاتية إلى الحدث العام، ومن النص المرئي إلى النص الغائب. ومن النص الخالص إلى ما يسميه جيرار جينيت "جامع النص"، ومن زمن الرجع الشعري إلى تيار الوعي السردي، ومن القراءة اللفظية التي تقوم على ذهنية التجريد إلى حيوية المشاهدة من خلال تشييد بناء شعري ينفتح على مكونات السرد والفن، وعناصرهما لإنشاء نص ملحمي درامي تتداخل فيه التقنيات المتنوعة التي تكشف عن توالدات النص وتمارياته وارتحالاته وتصادماته.

وتوفر مثل هذه "**التشاكلات**" نصاً متكاملاً يتقارب مع ما أطلق

عليه جيرار جينيت "التعالي النصي" الذي يحقق مواءمة بين البناءات المتعددة، أوما اسماه كمال أبو ديب "الفجوة: مسافة التوتر" التي تصبح فيها الحالة الشعرية بمثابة أداة للرؤية الكونية، وتتمايز معها التجربة الشعرية (الفنية) عن التجربة العادية (اليومية)، حيث تتحول الأحداث والوقائع إلى تقنيات توقظ الحواس، وتنبه أدوات التلقي ليس إلى القراءة اللفظية، وإنما إلى ظلالها وصورها، ليتحول الإدراك والتأويل إلى ارتحالات استقصائية تحمل المتلقي إلى جوانيات النص، لملامسته بالكيفية التي "**يتحقق وجوده فيها من خلالا لجسد**" أو بتعبير آخر تعيد ترتيب الأحداث وفق مشاهدة (**جاليلو**) في للكشف عن حقائق جديدة حولت مسار الخطاب الفلسفي إزاء الكون وحركته الفيزيائية والاجتماعية والفكرية.

وقد عملت المجاورات بين عدد من المستويات أو (الاجناس) في "بسم الأم والابن" إلى إحداث توالدات وانفصلات في المنطقة التي تحققها ظلال المشاهدة والقراءة التي تنوعت بين: اللفظة السينمائية، العرض المسرحي، الصورة الفوتوغرافية، اللوحة، الأنماط الحكائية، الحلم، الفانتازيا، والأسطورة....، لتكون الارتحالات متعرجة بين الصعود والهبوط، مليئة بالمتاهات ومفتوحة على جميع الاتجاهات، التي تجعل القارىء دائم اليقظة للانتقال من مستوى إلى آخر، ومن مناخ أو زمن أو مكان إلى آخر، وظل هذا التمايز واضحاً في استقلال القصيدة وانتظامها في خط

سردي متوالد من خلال عناوين القصائد الفرعية التي حملت نمطاً حكائياً تراثياً مثل: "في حديثها عن عرسها"، "في حديثها عن حلمها"، لتشكل التقنية بوتقة لانصهار النص وتفاعله ونموه الدرامي في حكاية واحدة قابلة للقراءة بحركية الصورة وتتابع اللقطة وتداخل الألوان، ليتجلى السرد في ديوان "بسم الأم والابن" من خلال عدد من البناءات الجمالية، واهمها: الصورة، تقنيات السرد والزمن.

الصورة

في قصيدة "في حديثها عن عرسها" (وهو أولى قصائد المجموعة) ينفتح النص على مشهد سينمائي حركي بطريقة استدعاء الذاكرة (الفلاش باك)، وتنتهي قصائد المجموعة الشعرية بقصيدة "في حديثها عن نذرها" كحالة حلم بالطريقة ذاتها. وتتوالد الصور حركياً وفق العرض الوثائقي الذي يصور رحلة المعاناة والهجرة والمنفى وفقدان الزوج ويوميات الأم في معاشها اليومي، ومع جاراتها، لتكون بداية المشهد في النص الأول متصلة مع النص الأخير دائرياً، حيث يعبر الأول عن حلم ماض يتصل بالفرح (يوم عرسها)، والثاني عن حلم مؤجل يتصل بالأمل (نذرها)، مستفيداً من مستويات حديث الأم ولغتها البسيطة في التعبير عن ذاتها وتوظيفها للحكاية الشعبية ومفرداتها "في حديثها من أمثالها" وسردها لعدد من القصص بأنواعها التراثية

والخيالية.

وفي كلتا الحالتين، يبرز الحضور الطاغي للصورة التي تشتق من الغياب، لتظهر في حالتين تتداعيان معاً بتحريض الشرط الذي يحققه الآخر، فغياب الزوج يستدعي غياب الوطن، وغياب الوطن يشي بالأشياء التي يفتقدها الإنسان (الأم) لتكون الصورة تعبيراً عن الموت أو الحضور الشبحي، الخيالي (Imaginary)، حيث تتحقق الصورة بحضور الموت على حد قول الفرنسي اندريه مارلو، ليبدو النص الأول "في حديثها عن عرسها" ضرورة بصرية، وليست لغوية، للدخول إلى النص (العالم) بعين الكاميرا، بصفتها علبة مظلمة تشبه مشاهدة السينما، وتنتقل بتقنياتها لرسم المشهد بطريقة (Out line) و(Shot out) التي تعتمد فيها على السيناريو والنص الأدبي الذي يتكون من الحدث والشخوص والزمان والمكان والحوارات والمونولوجات، لتذكر لحظة الخروج من العتمة و(الولادة) وترتبط بواقعة (الموت) التي تستحضرها لحظة الغياب، ليسري تيار الوعي عبر تصادم لحظة الذات مع دائرة الوجود من خلال تركيز الانتباه إلى بناء النص وتناقضاته التي تتشكل من مفارقات المسافة وتناقضات اللون، ودرامية الأحداث: البعيد - القريب، الضوء - العتمة، الصمت - الضحك، البرد، النار، وفق وحدات (لوحات) متشابكة توفر اختزال المفردة لمصلحة مساحة المشاهدة (الرؤية) التي تقود إلى توليد معان

جديدة لم يجترحها المعجم اللغوي، حيث تتبدى المشاهدة بشرط الحركة السينمائية التي تستطيع اختزال عشرات الكلمات في لقطة واحدة تعبر عنها بالدمعة، كإشارة للحزن من خلال إضفاء الحالة الإنسانية على السحب.

" ليس في دمعتي الآن شيء سوى أنك الآن مت

ويتمتَ يا سندي سحبي" (ص ١١).

وفي "في حديثها عن غربتها"، صورة أخرى عن الهجرة التي كانت ضياعاً، أو كأنها يوم القيامة أو نهاية الحياة في الانتقال بين الصور البعيدة والقريبة وتناقض البيئات، والناس في ذهولهم، لتبدو الجملة الشعرية أو النص بمثابة اللقطة المتحركة التي تتناوب بين المكان والكائن، ليقطع المشهد (الجملة) على صورة الإنسان بإيحاء المنظر التعبيري ليدل على حالة الفزع الكوني الذي تتآلف فيه الكائنات تحت وطأة الخوف والرعب.. وهو انتقال يرسم الذهول دون أن يصفه.. وإنما يترك المشاهدة، تقول واقعها بالصورة التسجيلية لتكون الطريق التي يسلكها (المنفي) ليست ممراً، وإنما متاهة ومقبرة ومحطة انتظار أبدية، ولا تشبه الخلود الذي كان يبحث عنه جلجامش في شجرة الحياة، وإنما خلود المأساة، حيث الطريق نقطة نهائية للموت.

"في الطريق إلى (غور نمرين)

كانت أفاع رمادية تعبر الدرب

ما بين بيارتين

لتأوي إلى شجر الموز عند احتراق الظهيرة

ولم يكن الرمل غير لهيب

كأن الحياة انتهت وكأنا

نعيش هنا اللحظات الأخيرة" (ص ١٥).

وتنطوي الصورة الفوتوغرافية واللقطة السينمائية على بناءات سردية لا تتصل بمحتواهما حسب، وإنما في الإحالات التي تفضي إليها خصائصهما التي تنشط مجسات المتلقي الحسية لاسترجاع المشاهدات من خلال خبراته وذاكرته البصرية، وهي تلعب دور التقنيات التي تحدد شكل المشاهدة ليكون النص ليس حكاية ذاتية، وإنما ذاكرة جمعية لاستقصاء الوجود ومساءلة حقائقه الناقصة (الغائبة). ففي حديث الأم عن غيمها تغدو صورة الغياب حضوراً في صورة أيقونية (جنائزية) تنطبع على ثيابها كما انطبعت صورة يوحنا المعمدان علىغطاء الرأس الذي ترتديه **هيروديت**، مع عكس الواقعة التاريخية، ليذكرها بمأساة غياب الزوج كما تذكر بها حقائق الوجود، ويكون الغياب حضوراً قدسياً يتجاوز الزمان والمكان والأحداث، للإمساك بزمانها الراهن.

"وضعت سماءك تحت ثيابي

لأخفي نجومك عن أعين الناس

عن شرفات البيوت

وعن برد آخر ليلي

وعن وحدتي في الحديث الخجول

الذي يتجمع مثل الدموع صباحاً على شفتي

كلما لوحت من بعيد.. أو اقتربت جارتي

وضعت ملامح وجهك تحت ثيابي

لأوقف عزلة قلبي التي فضحت مقلتي" (ص ٩٥).

وعندما يذهب النص إلى منصة المسرح، فإن قراءة أخرى تحيل اللفظ من أسماء مجردة إلى ممثلين، ومكان، وحركة، وألوان، وإضاءة وموسيقى تعمل معاً لإنتاج المعنى عبر العلامات السيميائية التي تحول النص الشعري تشكيلياً إلى صورة حية تثري المفردة التي يتغذى بها فضاء المسرح بما تضيف إليه من عناصر مرئية في فضاء القصيدة، لتغدو الصورة أداة سردية تقوم على نص يتم إشباعه بالمعاني التي تحول المفردة من صورتها المجردة (الذهنية) إلى واقعها بسيرة المتخيل الفني الذي يؤديه الممثلون، وجماليات الرؤية الإخراجية، لتبدو الجملة مشاهد متحركة وأصواتاً تمنح

العبارات عاطفة حية تفتقد إليها الكلمة المكتوبة (الجامدة)، فالقصيدة أشبه بلعبة مسرحية يؤديها الأحفاد بمتيخل الطفل الذي يعيد الذاكرة إلى شرنقتها الأولى ووجعها المزمن:

"من دونما سبب في النهار

(علي) سيلعب دور الأمير أمامي

لأنسى

وتلعب (مريم) دور الأميرة

وفي آخر الأمر لا شيء يبقى

سوى

بقع الشاي فوق الحصيرة" (ص ١١١).

التقنيات السردية

تلعب التقنيات السردية دوراً مهماً في إغناء النص وإثراء مناخاته وانتقالاتها من وسط إلى آخر، كما توفر مساحة لتعدد الأصوات بين ضمير المتكلم والغائب والمتكلم بالإنابة (الشاعر)، وتشكل التنافذات السردية تصادمات مع الشكل الشعري في بنائها الحواري والتمثيلي، وتتابعات الصور والمونولوج التي تأخذ تسطيراً مختلفاً عن الجملة الشعرية، وتعمل مثل هذه الانتقالات

والتصادمات على إجراء حالة تمايزية بين مستويي النص، لجهة مناخاته الطقسية التي يتصف بها الشعر، والواقعية التي ينطوي عليها السرد. وهي ليست مقارنة بين الشعر والنثر، وإنما هي مقاربة بين البناء الحكائي واللغة، حيث تدخل الأخيرة في تصادم مع الموضوع الذي يضع المفردة أمام اختيار المعنى، ليكون الموضوع ضد اللغة وحاملاً لها في آن معاً.

ويلعب تعدد هذه المستويات (الحوار، المونولوج، النص التراثي، السينما، اللوحة...) دوراً في تحويل القراءة من متخيل ذهني تجريدي إلى تمثل صوري – فوتوغرافي- يعيد تعريف المفردة بالمشاهدة، فالمكان أو "**البيت ليس مجرد مكان للإقامة، بل هو عالم الإنسان ومخبأ الروح، وصورة المعرفة الأولى للكون**"[١٣]. وبالمعنى ذاته فإن غياب البيت هو غياب للمشاهدة التي تؤدي إلى فقدان الدلالة التي دمرها الواقع (المنفى)، وبالمقابل استقصاء عن دلالة أخرى لتعريف الأشياء التي تبدأ بالأسئلة والتأمل والتداعيات التي تثير عند الإنسان إجراء مقابلات ومقارنات تخلق تياراً من الوعي – كآلية سردية – يفضي إلى مساءلة اللغة في تحولات الزمان والمكان، وتحولات الزمان والمكان في تغيير وظيفة اللغة، لأن الحقيقة أكبر من المفردة، وهي ماثلة أمام النظر أكثر مما تفسره الذاكرة، والأمر أن ثمة صورة لا تسعف المفردة في توصيفها، وثمة صورة لا يمكن تجريدها ذهنياً واختزانها في كلمات، فهناك مشاهدة

"**جاليلية**" (نسبة إلى جاليلو)× تعيد توصيف الأشياء وتحتاج إلى لغة جديدة "لا يقينية" يعبر عنها بالمعنى الذي تحمله المفردة الواقعية التي لم تعد تعرب عن حجم الفاجعة، لتبدو المفارقة في السؤال الذي تنطوي عليه الصورة وتتماثل مع واقع الاشياء، مإذا يمكن أن يكون عليه اسم (اللابيت واللامكان) في حيزالاجتماع الجديد (المنفى)؟ وإذا كانت الذاكرة الشعبية تأسست على جغرافيا قيمية تمجد الجار والجيرة، فما هي القيمة التي يؤسسها المنفى؟

"الجار قبل الدار

قالت:

ليت لي داراً

ولي جاراً" (ص ١٩).

لتتواصل التداعيات عبر الحوارات والأسئلة، حيث تقود لعبة اللغة واشاراتها إلى ذاتها المنكسرة، ليكشف الشاعر (ابنها) في قصيدة "في حديثي عنها" صورة الأنثى المحاصرة في "جسد الأم" ولغتها المهزومة في سؤالها الاستنكاري:

"من أنا؟

سألت

قلت: أمي

بكت

ثم ماذا؟

......!!

......!!

لم ننتبه إنها مثلنا

ولها في الطريق إلى السوق عمر تقلبه

ويقلبها وهي تسأل عن وجهها

وعروق يديها..تجاعيدها

وتجفل حين يفاجئها بائع وهي تسأل

عن ثمن البرتقال" (ص ٥٦).

لتكون لحظة اكتشاف الذات، هي لحظة ارتطام مع الوجود واستقصاء ومطاردة للواقع الذي لعبت فيه المفردة دوراً احترازياً وسلطة قهرية لذات الإنسان ومشاعره، الذي تحاصره منا في اللغة والجسد والمجتمع والحلم والخوف:

"وعلمها الخوف نصف الكلام

ونصف المنام

......

وعلمها الخوف نصف المقام

ونصف الرحيل

......

وعلمها أن تعيش على أهبة كالرياح

وأن

تنزل

مثل

المطر

على كل أرض تمر عليها

وأن تفهم العشب

قبل الشجر" (ص ٦٢).

وتصبح الصورة حالة مرآتية بين الشاعر بوصفه "كائناً منفياً وغريبا" غربة الروح، والمرأة التي تعيش حصار الواقع وعزلته ومنفاه، عزلة الروح والجسد نتيجة اللغة التي تضعها خارج المتن، لتكون الغربة انزياحات خارج السائد اللغوي لتجليات وطن الكتابة التي تتناسل بين اختلاف الجغرافيا والرحيل، وتعدد الثقافات

ومستوياتها، وتحولات الأزمنة ومصائر الناس كشرطين لإبداع سردية الإنسان وأسطورته، فالمعاناة هي التي تخلق الإبداع وتنتج سردية الإنسان وأسطورته، كما تؤثث معارفه بأسرار الأشياء، وتضفي على المعرفة بعداً إنسانياً:

"أن تكون ابنها

أن تمر على الأرض طيفاً يهدهد عشاقها

ورياحاً تبدد كل خواء

أن تحب كل صديق

وتخفض هذا الجناح، رقيقاً لكل النساء

وأن تتجمع في حبة القمح مثل الرغيف

......

أن تكون ابنها

ليس ذلك صعباً على أي طائر

أن تكون ابنها

أن تكون حصاناً

وليس هنا – بالضرورة شاعر" (ص ٩٧).

الزمان والمكان

عكست التقنيات السردية، وتداخل الأجناس في "بسم الام والابن" تنوع خطوط الزمان في أبعاده المختلفة: الفيزيائي، السيكولوجي، الرمزي، التاريخي، الاجتماعي، الشخصي، وزمن النص. ليشكل الزمن نسيجاً يلظم عناصر السرد، ويمزج بين زمن القصيدة (الشعري) الذي يتسم بالاستشرافي (الحلم)، وزمن الحكاية (السردي) الذي يتصف بالاستعادي ليكون النص متماسكاً، ويقارب بين الزمن التاريخي الذي يتحدد بنقطتي البداية والنهاية (المغلق) والزمن الوجودي الذي يتصل بالوعي والتراكم المعرفي (المفتوح)، ويتجلى مثل هذا التنوع في توظيف الزمان باستخدام مستوياته الخالصة ودلالتها وربطها بالمكان، حيث تتأتى أهمية الزمان من اتصاله بالمكان لمقاومة النسيان، لتبرز الذات من خلال الذاكرة، "**فالشخصية الإنسانية مبنية بقوة على الذاكرة، وليس كافياً أن تقول إنك موجود في هذه اللحظة وحسب، بل، حتى تحافظ على وجودك المستقل، فلا بد من أن تستمر معك تجاربك ضمن هويتك المميزة، إلا وهي الذاكرة، الزمان متحداً مع المكان**".

ويقارب نصر الله بين الزمن الفيزيائي الذي يتصل بالمكان، والزمن الاجتماعي الذي يرتبط بالهوية لتأكيد حضوره، فالزمان لا يمكن ادراكه دون وساطة المكان: "**الزمن (التاريخ) ذو طبيعة جغرافية وإقليمية متعلقة بالأرض (المكان) تتشابك فيها**

الحقول والتضاريس المتصارعة". ليصبح الزمن لحظة من النضال الجماعي والزمن الرمزي الذي يعيد تشكيل الوقائع وفق أسطوريتها. وإن أهمية الزمان كعنصر سردي في "بسم الأم والابن" يجيء من اللحظة التصادمية التي توفرها مستويات السرد، وتعدد الأحداث، ومن لحظة التشابك والاتصال التي يقوم بها الزمان كأداة ملتبسة لمقاومة الموت والنفي والإقصاء، وكأداة للموت أيضاً، فالزمن بالمعنى السيمتري والفلسفي هو أداة النمو والتقدم، وهو كذلك شارة الغياب والوهن والمرض والموت، فالزمن ليس أداة لقياس الوقت وحركته وإيقاعه حسب، وإنما فاصلة تنشأ عن علاقة ضدية مع الأشياء أطلق عليها باشلار: "الوعي التناقضي" لأنها تقف ضد الاستسلام للمنفى والموت، وضد حصار التاريخ المطلق.

ومن خلال السرد الذي وصفه بول ريكور بـ"حارس الزمن" تبدأ المفردة الأولى في العنوان "بسم" لتشكل فاصلة مع النص القبلي "بسم الاب والابن والروح القدس" الذي يقوم على أساس ميتافيزيقي ينبع من نقطة محددة بعيدة موجودة في الماضي للخروج من اللحظة السائدة أو النمطية (اللاهوتية للتاريخ) إلى اللحظة الإبداعية التي تقترح وجوداً متخيلاً لا يتوقف عند الخط الزمني، بل تذهب إلى الفضاء الزمني بما هو حركية جدلية توفر رؤية جديدة للتاريخ من خلال قراءة ما وراء الذاكرة، فالزمن التاريخي لا يتوقف عند حدود تأبيد اللحظة، وإنما ينفي ما هو خارجها

ويحكم على أحداثها وشخوصها بالموت والإقصاء، ويبقيهم في ظل النص (القبلي) مجرد هامش يتردد صداه في الواقعة الأولى، لتبقى صورة الأشياء وعلاقاتها رهينة الماضي وقيمه التي تقصي المرأة عن متنه، وتحاصر جسدها وروحها. ليمثل الزمن الشعري الملحمي الذي اختاره نصر الله فضاء لتشابك الزمان والمكان والحكاية، في لحظة راهنة تقاوم الموت والإقصاء والتهميش، لتستيعد الأم زمنها الوجودي الذي ينفتح على وعي حركية الزمان في اتصاله بالمكان الذي ينشط الذاكرة إزاء معاناة الغياب والفقد ليكون الحلم (زمناً استعادياً) لتمثيل حكايتها "الخاصة" التي تهيىء لتوالدات السرد، أي الانتقال من اللحظة الذاتية إلى اللحظة الكونية، وهو بهذا المعنى الذي يزاوج فيه بين الشعر والسرد إنما يسعى إلى ترويض مكائد الزمن، وإبراز صورة الأم البطولية عبر تنافذ الأزمان والسرديات.

وقد تنبه الناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي إلى حالة التغييب التام للأم والاحتفاء بالأب عند غالبية المبدعين العرب الذين أضفوا صورة مقدسة للذات، وهي صورة تؤكد السلطة القهرية للغة، إلا أن (رحيل) الأب عند نصر الله لم يغيب ظلاله التي فتحت الأسئلة على مقاومة الزمن وحولت وظائف الأشياء ودلالات اللغة من معناها القاموسي إلى فضائها الشعري وفق بناءين متناقضين، يتصل الأول بالبعد السيكولوجي، الذي يغادر المفهوم المجرد إلى المشاعر

الإنسانية، لتقترح علاقات ومواقف تختلف عما تنطوي عليه المفردة اللغوية في الواقع. ويتصل البناء الثاني بالبعد الاجتماعي وبالكيفية التي يتأثر فيها الإنسان باللغة وأنماطها ومحدداتها وقواعدها.

وفي المسافة بين الواقع والفكر ينشأ الزمن الذي ينتقل من لحظة السكون الجمود الانحباس في الماضي، إلى لحظة التمرد على اللغة التي أودعته أسرارها، فالزمن في لحظة المنفى يأخذ دلالة المكان الغائب "زمن الانفصال" التي وصفها سيجموند فرويد بأنها سلسلة من الانفصالات المتتالية المؤلمة، ليكون زمن الانفصال بمثابة التمرد على زمن الواقعة التاريخية، ليأخذ المنفى كما يقول فيرباخ معنى الحرية ودلالاتها، أو ما وصفه إدوارد سعيد "المنفى المركب" الذي يتصل بمصير الإنسان خلال رحلته في الحياة (غربة الروح)، ثم غربته المكانية (غربة الجسد) التي "**تعمق الوعي بالذات والوجود وتحصن الإنسان وتمده بالقوة للاقتراب من الألم، والتقارب مع مأساته بالتمرد عليها**".

وإذا كان الزمن الوجودي هو تمرد على المنفى بوصفه موتاً، فهو أيضاً تمرد على السائد الذي استسلم لهشاشة الواقع وهزائمه، وتمرد على اللغة التي تحولت إلى أداة قهرية ووسيلة للهيمنة والسلطة. إلا أن خطوط الزمان في تعالقاتها المكانية حولت اللغة من مجموعة من الألفاظ إلى "شبكة من العلاقات" التي كثفت الأحداث رمزياً إلى صور تستعيد المكان وفق شبكة من الأزمان.

المشهد السينمائي

إن فكرة العناوين الفرعية التي حملتها القصائد بدايات استهلالية (زمانية) لأحداث تتصل بحياة الأم كوسيط للحياة، وهي في تنقلاتها تبدأ من لحظة أولى هي "العرس" وتنتهي بالنذر كزمانين يقعان في الحلم من خلال تدوير الحدث (الزمن الاستعادي) للانتقال إلى الوجود التخيلي كنقيض للواقعي.

وقد أفاد الشاعر إبراهيم نصر الله من شكل القصيدة الخالصة (المستقلة) وتتابع الحدث (التوالد السردي) لتشكيل أزمان متعددة الأحداث والحبكات المتنافذة في لحظة دفقة واحدة من خلال المشهد السينمائي (التسجيلي) وتقنياته ولغته "البصرية" التي يتحول فيها المكان إلى زمان عبر دلالة الألوان والفراغات والأصوات التي تشكل إيقاعاً زمنياً "بصرياً"، حيث الزمان يدرك نفسياً، فيما المكان يدرك حسياً. ولعبت العناوين الفرعية دور اللوحات التي تقطع المشاهد، وتجعل من الحكاية سلسلة من الأزمان المتداخلة والبناءات المتصارعة. ففي قصيدة "في حديثها عن عرسها" يتحول المكان إلى زمان كلي تجتمع فيه لحظتا الفرح والألم، الحضور والغياب، الذات والموضوع، فالأم تدرك مغزى الزمن الذي يصيب الإنسان بالشقاء وتحاول الانتصار عليه، وتدرك أنه يحمل الأمل، وتحاول أن تخضعه لإرادتها بغية معرفة ذاتها.

وتتزامن في القصيدة المشاهدة مع السمع، وتترافق الرؤية

البصرية مع صوت الخطى، وإيقاعها لتنفتح دائرة الإحساس السمعي على ٣٦٠ درجة، ويتحول الزمان من المكان الذي لم تظهر حدوده، إلى زمان الذاكرة البعيدة (الضبابية) التي تظهر كالضوء في تجلياته البصرية، وتشكل الألوان مسافات أو مساحات مظللة تتناغم مع إيقاع المونولوج (الحوار الداخلي) كزمن بطيء ينم عن الحزن:

"قلت قد جاءني زمن

سوف أرتاح فيه

من الحزن

والليل والتعب" (ص ١٠).

لتنتقل اللحظة بزمن الألم إلى صورة الأب الراحل الذي يستدعيه زمن الغياب ويتحول معه السرد من خطاب الذات إلى مخاطبة الكون، حيث تصبح "السحب" كائنات (مؤنسنة) تشعر باليتم والوحدة.

"ليس في دمعتي الآن شيء

سوى أنك الآن مت ويتمت يا سندي سحبي" (ص ١١).

وتنتقل الكاميرا من اللقطة البعيدة إلى اللقطة القريبة (التعبيرية) التي يتحول فيها المكان إلى زمان، ويظهر الإنسان ظلاً

بعيداً، دلالة الاغتراب، لتعود الكاميرا (الجملة) إلى لقطة مقربة تركز على العين، أداة المشاهدة، ثم تتتابع اللقطات (الجمل) لتصوير الهجرة (رحلة الشتات) بلقطات سريعة يتوقف فيها الزمان بين حركة الطريق وتضاريسها، والدلالة السيكولوجية للمعاناة التي تتوقف بها الحياة (الزمان):

"في الطريق إلى غور النمرين

كانت أفاع رمادية تعبر الدرب

ما بين بيارتين

لتأوي إلى شجر الموز عند احتراق الظهيرة

ولم يكن الرمل غير لهيب

كأن الحياة انتهت وكأنا

نعيش هنا اللحظات الأخيرة" (ص ١٥).

ويتحول الزمان بدلالة (المشاهدة) اللون – الليل، السواد، إلى لحظة "تعبيرية" تتجاور فيها صفة اللغة إلى دلالة جديدة تتصل بالزمان النفسي و"المشاعر" التي تعيدها أسئلة الغياب في صور حسية.

"وكيف أقول أحبك في آخر الليل

حين تعود إليّ

على كتفيك نهار ثقيل

وشمس مطاردة بالسواد" (ص ٣٨).

فالنهار لم يعد بالدلالة الشعرية مضارعاً للون في معناه الفيزيائي، كنافذة للفرح والحب، أو دلالته النفسية كمساحة للحرية، بل هو لحظة ألم تتفتح على أسئلة الغياب والمنفى والانتظار، ومتاهة تحول دون الرؤية التي تفرضها العتمة، وتشي بالمعنى الذي يأخذه اللون الأسود في الحزن الذي يغمر قلب المرأة (الأم)، كما يتحول الزمان إلى كائنات مادية، وتغدو الألوان والأشياء جزءاً من خارطة الجسد وحركة مشاعره الجوانية. وفي حديث الأم عن غرفتها يتحول المكان إلى لحظة خالدة لتمثيل أحلام أصحاب البيت وهواجسهم وخوفهم، يشفق عليهم ويرد عنهم البرد. ويهب لإنقاذهم من الموت.

"غرفة

لا تطل على مشهد واسع

أو أحد

في الليالي ستنهض

تبحث عن قسمات أبينا هنا عن بلد

سوف يقنعها بقليل من الحب

إن لها شرفة

وتطل على قمر خالد كالأبد

غرفة

كلما أغلقت بابها تعباً

أبصرت في الصباح وليداً جديداً إلى جنبنا

ستحن علينا

وتنزل مثل السلام على كتفي أمنا

غرفة من المخيم

هب الرصاص

فعشنا

وماتت فداء لنا" (ص ٤٣).

وكما يتغيرالزمان بدلالة الألوان، يتغير أيضاً بالمناخات التي تحيل إليها أزمان الأغاني، الأعراس، الموسيقى والصوت، وكما يحيل اللون الأخضر إلى صفة القداسة والفردوسية والجنة، فإن الأغاني تعيد إنتاج مفرداتها للشهادة على الماضي والحاضر، حيث يغدو الزمان والمكان في رحلة النفي بوتقة لاقتراح دلالات متصادمة ومتناقضة مع توصيفات الواقع، ويصبح الماء الذي يشير إلى الحياة، دلالة على الموت والغياب.

"تغير طعم الزمان هنا في أواخر روحي

ولم يبق للأخضر الآن معنى

كأن الذبول

هنا في المياه

فلا وصل في الوصل

أو في الوصول

فماذا اقول" (ص ١٠٦).

ويصبح لأثر الأشياء دلالة تشكيلية تنبه إلى الأشياء المفقودة والناقصة لدى المشاهد كما يقول ليونارد دافنشي. إن بقعة العفن تنطوي على جماليات تشهد على الزمن وتداعياته وتحولاته، فهي مكان يشي بالزمن الفيزيائي وتأثيراته الكيميائية، التي يمكن قراءتها بجوانيات المتلقي وتداعياتها النفسية، لتكون المشاهدات محفزات للذاكرة وطريقة لاستعادة الأشياء المفقودة، وفي قصيدة "في حديثها عن أيامها" ما يبقى هو الصور العفوية التي رسمت فضاء تخيلاتنا.

"وفي آخر الأمر لا شيء يبقى

سوى بقع الشاي فوق الحصيرة" (ص ١١١).

لقد وفرت المشاهدة مساحة للتداخل بين المفردتين الشعرية والسردية للانتقال من الزمن الواقعي إلى العالم التخيلي، والانتقال رمزياً إلى المكان الذي يقاوم الموت والغياب، ويثري اللغة بمؤثثات اللون والحركة للسيطرة على الزمن ومكائده، ومقاومة النسيان.

بسم الابن.. كتابة الأشياء بأثرها

في القسم الثاني من الديوان يسجل الشاعر إبراهيم نصر الله تأملاته في الحياة من خلال الكشف عن أعماق الأشياء، وينطقها بلغتها، ويترك لها أن تتحدث عن نفسها بالصمت والحركة واللون، لتشكل شهادة على رحلة الوجود، وأثراً لتناقضات الزمان. وينطلق الشاعر في تأويلاته من دوره "الرسولي"، الذي يرى في الشعر أداة للكشف والحفر وتغيير الواقع الذي يفقد الإنسان صفاء الرؤية، ويعزز مثل هذا الالتباس المصير الذي يحيط بالكائن منذ ولادته ويتواصل في رحلة الانفصالات المتتالية التي تنتهي بالموت، وما في الوجود من أساطير تكشف عن طاقة. لتكون الولادة بالمعنى الرمزي والحقيقي عملية انفصال في بعديها الزمني والبيولوجي، تتعلق بالاغتراب الذي يعيشه الإنسان بوعي بين "اغتراب الهوية" و"اغتراب الموضوع"، الذي يؤثر في العلاقة مع الأشياء، حيث ولد الشاعر في المنفى، وتأسس وعيه في الشتات بلا مكان، ليدرك أن منفى آخر يتصل بالمجال الثقافي يتأسس فيه الخطاب المستلب الذي تغزل مفرداته وجمله وعناوينه الانكسارات والهزائم المتتالية.

ويرى الشاعر نصر الله في رحلة الحزن "الجلجامشي" أن مقابل كل هزيمة يمنى بها الضعفاء فرصةً للحياة، ليكون الوعي بمثابة استقصاء للحقيقة، وبحث عن الذات في تصادماتها مع الآخر، والزمان والتاريخ والتمرد على "أناها" لتحقيق حريتها

"الأساطير تبدأ من ههنا

• • •

كلنا من تراب

ولا يعرف الأنبياء عن الشعر ما يعرف النخيل" (ص ١٣٣).

ومن هنا فإن البحث عن المنفى يتصل بمعرفة الإنسان لذاته، ومعرفة لغته التي طاولها التشويه بسبب الهزائم والانكسارات، وروحه التي هدها الترحال وجعلت العلاقة مع العالم مبنية على التوتر وسوء النية، فالشاعر يعيد بناء تصور صوفي عن الكون، تكون فيه الأشياء جزءاً منه كما يقول النفري: "ذرات التراب ترقص فيّ"، ليكون الوطن حاضراً في الإنسان عبر ما أطلق عليه الين غلين: "خيال المنفي"، الذي يعيد فيه الإنسان تشكيل المرئيات والمشاهدات والعلاقات وفق المكان الأول.

"تبحث الأرض عن شجر خلفها داخل الروح

يفتش نهر عن القمح فيه

وفوق السماء التي خلعت ثوبها.. البحر يبحث رمل عن الأبد

• • •

سأفتش في كل شيء أراه

لعلي أرى صدفة بلدي" (ص ١٤٠).

وينتقل الشاعر في تصوير تأثير الأشياء من القراءة إلى المشاهدة، ومن لحظة الانفصال إلى الاتصال عبر أنسنة الأشياء التي تعكس شبكة من العلاقات التي تثير مشاعر المتلقي وأحاسيسه وخبراته، ومن المؤكد أن حضور هذه الأشياء ينطوي على شكل من التحريض لمواجهة الغياب، الموت، الذي يحيط بالإنسان ويتعايش معه كأولاده. وقد حولت المشاهدات اليومية الأشياء إلى أشباه لنا تذكر بمأساتنا وألمنا، تغدو فيها الصورة الذهنية وقائع حسية تبقي الماضي رهيناً للحاضر، كما في قصيدة "المقاعد":

"المقاعد أرجلنا الذائبة

في تراب الحدائق بعد الحروب" (ص ١٤٨).

ويعبر نصر الله في تأملاته عن لعبة الحياة بالمفارقات التي يصبح فيها الموت هاجساً يرافق الإنسان حيثما يذهب، وأينما يستدير، ويطارده في الفراغ الذي يفضي إلى اتساع مساحة الموت،

ويلقي بظلاله الغامضة على الأشياء في سردية أشبه ما تكون بالفيلم السينمائي:

"يتقدم فوق رؤوس أصابعه

في العتمة

أعرفه

أنفاساً لاهثة

ينشد أغنية لا أذكر منها

غير الدم المسفوح

على أرصفة الشمع

وذاكرة بيضاء

......

والصمت بلا لون كالماء" (ص ١٤٣).

إن المشكلة تكمن في اعتياد الأشياء، والاستسلام للتاريخ بوصفه قدراً يبدأ بنقطة بداية وخط مستقيم إلى نهاية محددة، وفي الاستلاب الذي تنطوي عليه اللغة ومفرداتها التي تستغيث بجراح الذاكرة، والواقع الذي ينتهك حركة الكائن وإنسانيته، واللغة التي

تتواطأ مع التاريخ للمكوث في الماضي بين جدرانه المظلمة، وهي مشكلة اللغة التي وصفها الفارابي بـ"مثوى الوجود"، التي تضفي على الكائن سلوكه، وعلى النص دلالته. وهي في تعبيرها عن الواقع، إنما تركن إلى مدركات ذهنية تستمرىء هذا الواقع المتشظي الذي يقف بين الإنسان وحلمه.

"يعود المهاجر من موته كل يوم

إلى ظل حائطه

يعود المهاجر من موته

كي يلملم أنفاسه من حجارة سنسلة الدار" (ص ١٤٦).

بلاغة المشاهدة

يضع الشاعر إبراهيم نصر الله في"بسم الام والابن" اللغة ضمن نظام لا يقوم على بلاغة اللفظ والمفردة، وإنما على بلاغة المشاهدة التي تتصادم مع الذاكرة، وتجرحها وتثيرها وتوترها لبلوغ تمردها وتحقيق حريتها، وكما يقول البيركامو: "على الإنسان أن يجمع بين العقل والجنون، الفوضى والنظام، ويكون سلاحه التمرد لتحقيق الحرية".

وإذا كان القسم الأول "بسم الأم" يدون سيرة الإنسان العادي بمستويات حكائية تتفق مع مفردات الأم ولغتها البسيطة ومرجعياتها التراثية والشعبية، فإن القسم الثاني "بسم الابن"

يذهب إلى التقاط الفكرة والصورة كأداتين عصريتين تتفقان مع "الفضاء الشعري" لتشكل القصيدة هواجس الإنسان المعاصر وأحلامه، باستعارة تقنيات حداثية تعتمد جماليات المفارقة، التكثيف، الومضة، الصورة، التداخل التجنيسي وتمازج الفنون.

ويعاود الشاعر تأملاته عبر الأشياء في أزمانها واتصالها، وتشابكاتها وانفصالاتها، فالمكان هو ذاكرة الإنسان وتاريخه، وخارطة ثقافته وحاضنة وعيه الذي يتجسد في مفرداته الصامتة والمنسية (مثل: المقاعد، الأرامل، الأطفال الأيتام..)، حيث يرصدها الشاعر لتكون عنواناً لأزمنة وجودية ونفسية وتاريخية تنتقل من "الزمان الشعري" إلى "الفضاء الشعري"، ليعيد تشكيل المشاهد بالأثر الذي يتشكل جراء فعل الطبيعة وتحولاتها، والإنسان وأفعاله، وحركته وسكونه، ليتم تظهير الصورة في منطقة الحلم بطريقة مفزعة، عبر الصمت،، الفراغ، اللون.. لتقول الاشياء معانيها بلغتها "**إن الأثر يصبح المحرك الأقوى في اتساق التجربة الشعرية لخلق أصداء وتفاعلات نفسية محركة للمخزون المعرفي والشعوري.. والارتقاء بالمظاهر المشوشة إلى حيز الدلالة والرمز**".

وتكون عناصر الأثر التي تظهر في أعمال نصر الله التشكيلية والفوتوغرافية التي سندرسها لاحقاً بمثابة شارة دالة للمكان الحقيقي، حيث يبني الإنسان الكينونة من خلال "**الوظيفة**

الاستعمالية للكيان المبني أو علاقة يمكن تأسيسها معه"[١٧].

لتمثل المشاهدات أثراً لاستعادة اللحظات والأماكن الغائبة، ولا يكون الواقع حقيقياً إلا بالمقدار الذي يماثل المتخيل. ومن هنا، فإن الصورة (المشاهدة) بوصفها نصاً سردياً مكتوباً أو متخيلاً، تلعب دوراً مهماً في تحريك التجربة إلى حيز الإبداع والخلق الذي يؤنسن الأشياء، ويحولها إلى تمثيلات تقارب الوظيفة الاستعمالية التي تتكرر في الأثر وعناصره المكونة من: الرسم، الصور، الضوء، اللون، الظل، التي يتمازج فيها المكان والزمان لتقول الأشياء حكايتها بصوتها، في حفيف الريح، ولونها في تقلب الفصول، وحركتها الصامتة والمجنونة.

تقنيات السرد.. طبقات الصورة

تمثلت نصوص القسم الثاني الأثر بوصفه مشاهدة سردية تنطوي على الزمان والمكان والشخوص والأحداث يتطابق فيها الدال مع المدلول، وبالمقدار الذي تكون فيه تقنية فإنها تكون موضوعاً سردياً في تداخلها الإشاري الذي يمثل الصورة، وتداخلها الإيحائي الذي يمثل رموزها ومعانيها.

وبسطت الصورة حضورها في النص الشعري من خلال اللوحة، والصورة الفوتوغرافية، واللقطة السينمائية، كأداوات عصرية قادرة على تمثيل صفة اللغة والتشابك معها والتأثير على المتلقي

بما تمتلك من استجابة للآراء النقدية الحداثية التي ترى فيها معياراً لثراء النص.

اللوحة.. دلالات اللون

يعد التشكيل أقرب الفنون إلى الشعر، وقد أثرى النص البصري بميزات اللوحة التي تتسم باختزال الواقع وترميزه، وتحويل المفردات الدرامية إلى عناصر لونية حسية توفر للمتلقي انتباهاً عالياً لتنشيط متخيله، وتمتاز كما الفنون التصويرية في تحويل الأزمان رمزياً إلى المكان، وتحويل المكان إلى زمان، لتحمل عناصر اللوحة دلالاتها السيكولوجية والفنية والميثولوجية والتشكيلية والسردية من خلال ألوانها الصافية: الأسود، الأبيض، الأحمر؛ أو بدلالاتها الإيحائية مثل الحديقة، الماء، البحر، التي تدل على الألوان أو المناخ، وتأخذ الأصوات دلالات الألوان من خلال الطيور، خرير الماء، لتلعب تجاورات الألوان، والفراغات، والمساحات والكتل والخطوط، واستعمال الألوان الباردة والحارة في مقدمة اللوحة وخلفيتها، دلالات تثير لدى المتلقي الانتباه بحواسه كافة، لقراءة اللوحة بغير ما تتيحه اللغة، ليعاد تعريف الأشياء في لحظة التقاء الزمان والمكان وفق خارطة ذهنية تتصل بمعارف المتلقي ومرجعياته الثقافية، وكيفية استعمالها لإنتاج المعاني.

وتختلف دلالة الألوان وفق (الخارطة الثقافية)، للأفراد والجماعات في الوطن العربي، حيث يرتبط اللون الأرجواني

بالحضارة الكنعانية، والأحمر بالشهادة والحرب، والأخضر بالقداسة، والأبيض بالطهر أو الاستسلام، والخط المائل والمنحني بالحزن والانوثة، ومشهد الغروب بالأفول، والمقاعد بالانتظار، بخلاف ما تكون فيه الدلالة عند الأوروبي حيث توحي المقاعد بالراحة والطمأنينة والعشق، والاحمر باللون الأرستقراطي..

وتتصل "الكراسي" في دلالة أخرى في الخارطة الجغرافية للمنطقة العربية، بالقهر، والسلطة بالكيفية التي تتشكل فيها، ولذلك فإن اللوحة تعيد تعريف المشاهدات وفق المتخيل الذي ينتقل من الماضي إلى الحاضر، فالمستقبل، وبين الذات والموضوع، والخبرة والمعاناة لتأخذ المشاهدات إيحاءات لا تتوقف عند دلالة اللغة، بل تشتق بأثر الواقعة والذاكرة، ليشعر المتلقي من خلال الخطوط المنحنية بالحزن الذي يحمل معنى الغروب والموت الذي تجيء به الحروب.

وتبدأ المفارقة من مطلع القصيدة التي تحمل عنوان "المقاعد" التي تستعمل للراحة، والحدائق التي أنشئت للراحة، في هيئة إنسان محطم، وبقايا كائن، حيث الكراسي أضلاعنا الهاربة التي تذكر بالمرارات وألوان الغروب في أحمرها الذي يعني الموت والخوف، في صورة كائن يدير ظهره للمشاهد، يجلس وحيداً، لتعيد إلى الأذهان لوحة سلفادور دالي "امراة ونافذة" التي تحتال على عزلتها، وزمنها بالهروب إلى الفضاء البعيد.

"**المقاعد**

أضلاعنا الهاربة

لتطل على مشهد البحر عند الغروب

يومنا المر، عزلتنا

المقاعد أرجلنا الذائبة

في تراب الحدائق بعد الحروب" (ص١٤٨) .

الفيلم التسجيلي.. ما وراء الواقع

تتصادم الأزمان في قصيدة "الحفل" بطريقة سوريالية، بالكيفية التي تمثل تناقضات الحياة في صخبها ولحظاتها المؤلمة، وكما الفيلم التسجيلي في تصويره للمشاهد الإنسانية التي يتجاور فيها الموت والفرح والحرب. وفق سيناريو (نص) يختزل الحوار إلى "اللقطة" في "شوتات"، جمع شوت، تتحدد بالفكرة والزمن القصير والموضوع، الذي لا يتوقف عند تصوير الواقع، وإنما يغوص في أعماق الكائن "**لأن الواقع وحده لا يخلق فيلماً وثائقياً (تسجيلياً)، والفيلم الوثائقي بالمفهوم الصحيح سيكون الواقع (زائداً) مشاعر ورؤية الفنان وذاتيته**" (ص١٨) .

وفي قصيدة "الحفل" تنفتح عدسة الكاميرا التي يديرها الشاعر إبراهيم نصر الله من خلال القصيدة على: زهور – حفل، ليبدو أن المشهد يذهب إلى الفرح، ثم يقطع على كوادر قريبة لمشاهدة: طفل

يتيم، امرأة أرملة، يتبعها أصوات ترتيل / قراءة قرآن وموسيقى وأناشيد، ثم في لقطة أخرى، معارك، أصوات، ليعود إلى المشاهد الكرنفالية: أطفال صغار بملابس العيد، خيل، مواكب تظهر أماكن تتعدد فيها الأزمان والوجوه. ثم بقعة الضوء (فوكس) Focus على رجال يقفون أمام عدسات الإعلام ليقصّوا شريط الافتتاح لمقبرة، ليكون الموت هو المسيطر على اللحظة التي ينقل فيها صورة الحياة كاحتفال طقوسي وكرنفالي، فتواصل الذهاب إلى الموت، كما هي الرقصات الإفريقية، تقاوم الموت بالرقص، وتستعيد طقوسه في الفن لفهم الظواهر التي تكمن وراء الأحداث والمرئيات.

"زهور

وحشد أغان

نشيد

...

يتيم تأخر

أرملة

...

وآي من الذكر

ناي

على طرف القرية المهملة

جنود قدامى

معارك

...

رجال من الظلمات أطلوا

..

التقطوا صوراً

لعنوا آخر العمر والذاكرة

شربوا كأس حلم قتيل هنا

قبل أن يتقدم أكبرهم

ليقصّ شريط الحرير

ويفتتح المقبرة" (ص ١٧٣).

مسرحة القصيدة

ثمة علاقة بين المسرح والشعر تتصل بالجانب الطقوسي الذي يشكل نبعاً مهماً لكليهما، وقد أدى تطور مفهوم المسرح وتجاربه إلى إغناء جماليات القصيدة. وقد مثلت قصيدة "الزائر" مشاهدة مسرحية ملحمية تختزل صراع الإنسان في رحلة الحياة، كما هو

المسرح الإغريقي الذي يبحث في قضايا الوجود، حيث لا تقول فيها الحكاية إلا نصفها. وبالمقدار الذي تتكىء فيه الحكاية على المسرح، فإنها تستعيد المتن الحكائي للأساطير التي تناولت فكرة الموت وغموضه لتكون الصورة التي تظهر من العتمة بمثابة أداة دفاع لمقاومة الموت الذي تعلن عنه الأشياء في صمتها وحركتها وصوتها وزمنها.. على شكل تراتيل غنائية ورموز وأشكال لا تفسرها الحروف والكلمات، وإنما يحققها الرضا الذي يشعر به الكائن نتيجة الفعل الذي يظهر بأثر المشاركة أو المشاهدة.

وتبدأ المسرحية بالحركة غير المرئية التي تنطلق في العتمة، لتبدو الصورة شبحية:

"دون حروف تفصح عما في زرقتها" (ص١٤٢).

لتقول السينوغرافيا التي أثثت المسرح من ديكور وإضاءة وصوت ومؤثرات، المعنى الغائب في الصورة، وما ينطوي عليه النص من نقص، **مميزاً** بين نص الأدب ونص القراءة، الذي لا تكون له قيمة خارج رحم التخيلات الرمزية التي تنشأ عن ثنائيات الدلالي والجمالي الذي يستكمل في شكل الصورة ويَحُول دون موت النص من خلال القراءة بأشكال غير لفظية، حيث **"تفقد الجملة كثيراً من خصوصيتها التداولية حين تتحدد بشكلها اللساني حسب"**(١٩).

ويَتّبع هذا أن يضيف نص القراءة، ونص الممثل، والمخرج بتنوعاته وتعدد مرجعياته واختياراته الجمالية، وتداخل مستويات الخطابات السردية إلى القصيدة، بعداً مسرحياً ينطوي على أكثر من لغة وعلامة بصرية تؤثث القصيدة بالحركة والصوت والتشكيلات البصرية.

الصورة الفوتوغرافية: خلود اللحظة بأثرها

تحتفظ الصورة الفوتوغرافية دائماً بزمانها (الصفري) الذي يقع بين الماضي والحاضر، وتؤبد اللحظة كفعل يسعى إلى خلود الأشياء، من خلال تحول المكان إلى زمان، وتنطوي الصورة على أكثر من بعد يتصل بالواقعي والتخيلي لتكون واسطة رمزية لإعادة تشكيل العالم من خلال المرئي لاستظهار اللامرئي، لتصبح الصورة أداة معيارية لجمال النص.

ويرى رولان بارت أن الصورة تتكون من بعد إشاري وآخر إيحائي لتعميق المعاني عبر التأثيرات وزوايا الصورة، والموضوع، والجمالية، واللوحة، وأن الإيحاءات تتشكل من الرموز والمرجعيات التي تكون بمثابة الخارطة الذهنية للجماعة الواحدة.

وتكمن أهمية العلامات في أن الإنسان يتفاعل معها أكثر من أدوات الاتصال الأخرى لارتباطها باللحظة الزمانية المكانية، ومن هنا جاء توظيف الصورة التي ترصد مقعداً في الحديقة مثلاً لتشير إلى مكان رومانسي، إلا أن التباين اللوني والزماني للمكان والصمت الذي يدور حوله يشير إلى الموت لتقول القصيدة التي حملت عنوان

"فراق":

"مقعد في الحديقة

والبرد أسود

صمت كثيف هوى من أعالي المكان

إلى اللحظة الذاهلة

كانا هناك.. قبل خمس دقائق

قالا الكثير

ولم يتركا

غير برد اليدين على صدره

وعويل قرنفلة ذابلة" (ص١٥٣).

وخلاصة القول، إن الصورة في سكونها وحركتها وفعلها الدرامي، حملت دلالتين رمزيتين (إيحائيتين) تبادل فيهما الذات والموضوع حدودهما لإدراك الصور الغائبة بأثرالأشياء التي تعيد تعريف المرئيات بغير ما تقوله اللغة والواقع، وعملت الصورة التي ما تزال تحتفظ بغموضها وسطوتها ودهشتها في إثراء زمن القصيدة وبناءاتها بالحركة واللون، وحوّلت القراءة اللفظية من بلاغة اللغة وتجريداتها، إلى جماليات المشاهدة البصرية أو "السمع - بصري".

الصورة الفنية الشعرية
دراسة تطبيقية في ديوان " زلة أخرى للحكمة "
للشاعر جريس سماوي

عبدالله رضوان

الصورة الفنية الشعرية هي واحدة من أهم مقومات بناء القصيدة، بل ويمكن القول إن أحد أهم سمات الشعرية في القصيدة ، إنما تتمثّل أو تتحدد ، بمدى توفر الصورة الفنية فيها ، ويمكن اعتبار الصورة الشعرية وسيلة من الوسائل الهامة التي تساعد الناقد على إصدار حكم فني حول شعرية الشاعر، وحول مدى إجادته وتميّزه ، بل إن الصورة الفنية الشعرية هي " الجوهر الثابت والدائم في الشعر إذ " قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً "

(د. جابر عصفور – الصورة الفنية – ص ٨/٧)

تعتمد الصورة الشعرية في تنوعها وخصوصيتها على الخيال الشعري ، وعلى مدى تنوّعه لدى الشاعر ، بل إن الصورة الشعرية هي " أداة الخيال ، ووسيلته ، ومادته الهامة التي يمارس بها ، ومن خلالها ، فاعليته ونشاطه .

(جابر عصفور ص ٦٤)

ويمكن تعريف الخيال بأنه " القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس ... وهو كذلك ... القدرة على ايجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة "

(د. جابر عصفور – الصورة الفنية – ص ١٣)

وتتعدد طرائق تشكيل الصورة الشعرية "لكن المبدأ الرئيس الذي تقوم عليه عملية بناء الصورة هو : استخدام الاستعارة والتشبيه ، والمجاز ، ويمكن التدليل على هذه العناصر الثلاثة بمسمّى " نظام الاستعارة " كما قَعَّده نظرياً جد النقاد الشعريين العرب ، عبد القاهر الجرجاني ، في كتابيه الرئيسيين " أسرار البلاغة " و " دلائل الاعجاز". ويحدد الجرجاني الاستعارة بـ " أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً ، تدل الشواهد على أنه أختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم ، فيكون هناك كالعارية "

(عبد القاهر الجرجاني – اسرار البلاغة – ص ٢٢)

كما ويعرّف " المعجم الوسيط " في جزئه الثاني الاستعارة في علم البيان بأنها :

" استعمال كلمة بدل أخرى لعلاقة المشابهة مع القرينة الدالة على هذا الاستعمال ، كاستعمال الأسد في الشجاعة "

(المعجم الوسيط – ج ٢ – ص ٦٣٦)

وإذا عدنا إلى معلم النقد الشعري العربي الأول – الجرجاني – فإننا نجده يحدد الاستعارة في ثلاثة ضروب هي :

• أن يرى معنى الكلمة المستعارة موجوداً في المستعار له ، من حيث عموم جنسه على الحقيقة ... مثل ... استعارة الطيران لغير ذي الجناح إذا أردت السرعة .

(اسرار البلاغة – ص ٤١)

• " أن يكون الشبه مأخوذا من صفة هي موجودة في كل واحد من المستعار له " وذلك مثل قولنا :- رأيت شمساً .

(اسرار البلاغة – ص ٤٦)

• " أن يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية وذلك كاستعارة النور للبيان "

(اسرار البلاغة – ص ٤٩)

الضرب الثالث يسميه الجرجاني " بالتصميم الخالص من الاستعارة " ويعتبر هذا الضرب " المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرطها ، ويتسع لها المجال كيف شاءت في تفننها وتصرفها "

(اسرار البلاغة – ص ٦٠)

أي أننا أمام نمطين رئيسين من الاستعارة " الأول مادي " بمعنى أنه ملاحظ ومحسوس ، وهو الضرب الأول والثاني – في تصنيفات الجرجاني – والثاني عقلي ، يدرك بالعقل وليس بالحواس ، وهو الاستعارة العقلية "

(عبدالله رضوان – البنى الشعرية – ص ٢٨٥)

اذن ، حتى يأخذ خيال الشاعر مداه ، ويعبّر عن خياله ، بتفرعات هذا الخيال وتعدد مراميه وإحالاته ، لا بد أن يلجأ إلى الصورة الفنية، باعتبارها أداة الشاعر في إعادة صياغة للواقع .

ومع أن الصورة الفنية تختلف بين أشكال الفنون ، فهي صورة مباشرة في الفن التشكيلي (الواقعي) وفي المسرح وفي السينما (الواقعيين كذلك)، وهي صورة غير مباشرة في الأدب ، فالذي يحدد معالم الصورة الفنية ويستوعب إحالاتها ، ويبني تجلياتها، هو القارئ نفسه ، وذلك من خلال مجموعة الإثارات التصويرية التي يقدمها المبدع ، بهدف إثارة استقبال معين لدى القارئ ، وتتخذ الصورة في الأدب شكلين رئيسيين هما : " صورة تصويرية محددة أو شبه محددة ... وثانيهما صورة تعبيرية ، وهي المتعلقة بإثارة الاحاسيس والمشاعر من فرح أو حزن أو غضب أو رضى ، ولعل الشعر والموسيقى هما أكثر الأشكال الفنية التي تقدم هذا

النوع من الصور" أي الصور غير المباشرة .

(عبدالله رضوان – البنى السردية – ص ٤٩٤/٤٩٥)

وهنا يتوجب الوعي بأن الفصل بين الصورتين يظل شكلياً ، إذ أن كل صورة على العموم مباشرة أم غير مباشرة ، تثير لدى المتلقي إحساساً ما ، لكن الفرق الرئيسي ان الصورة المباشرة تعتمد الحواس بناءً واستقبالاً ، فالمحرك الرئيسي فيها عند البناء لدى الشاعر ، وعند الادراك لدى المستقبل ، هو حواس الانسان المباشرة ، بينما تذهب الصورة غير المباشرة إلى استخدام النوع الثالث من الاستعارة ، كما وردت عند المعلم الجرجاني ، حيث يكون الشبه مأخوذاً من الصور العقلية ، وهو ما أسماه " بالتصميم الخالص من الاستعارة " .

على أن استخدام التشبيه والمجاز والاستعارة أو بالمفهوم الشامل عند الجرجاني والمتمثل بما يمكن أن نسميه " بنظام الاستعارة " انما يتطلب أساساً توفر مبدأ الانزياح اللغوي في السياقات الشعرية ، ذلك أن المعنى المباشر يظل معنىً نثرياً يتعارض مع خصوصية بناء الجملة الشعرية حيث تنحرف دلالات " المفردة في سياقها اللغوي المباشر ، لصالح إزاحة هذا المعنى إلى آفاق دلالية جديدة" .

(عبدالله رضوان – البنى الشعرية – ص ٦)

هذا الانزياح يتشكل شمولياً في القصيدة عن طريق بناء الصورة

الشعرية ، التي تمثل أداة الشاعر الرئيسية في قول قصيدته ، سواء عبر صور جزئية متلاحقة ، أو عبر صورة كلية شمولية تتضمن صوراً جزئية ذات علاقة .

ننتقل بعد هذه المقدمة العامة إلى محاولة الاجابة على السؤال التالي:-

كيف قدّم لنا جريس سماوي في ديوانه " زلة أخرى للحكمة " صوره الشعرية ؟ وضمن أية صيغة من صيغ التصوير الفني - الشعري جاء بناء الصورة لديه ؟

ستعمد الدراسة إلى متابعة ثلاث صيغ رئيسة توزّع عليها الديوان في مجال الصورة الفنية - الشعرية .

أولها - القصيدة - الصورة الشاملة .

ثانيها - التناوب بين أكثر من بناء صوري حسي ، أي تقديم بانوراما صورية داخل القصيدة تركز أساساً على رؤية الحواس والتقاطاتها .

ثالثها - المزج بين صور حسية مباشرة ، وصور عقلية تعبيرية ، بعيداً عن الحضور المباشر للحواس وطغيانها ، مع بقاء تواجدها في النص .

القصيدة – الصورة الفنية – الشعرية الشاملة

ونقف هنا أمام قصيدتين هما : " كلام " ص ١١ ، وقصيدة " وردة " ص ٢٧ ، في " كلام " نلحظ ميل جريس سماوي إلى بناء صورة بسيطة في بداية القصيدة عن طريق استخدام أسلوب التشبيه عبر أدواته المباشرة والواضحة والمتمثلة " بكاف " التشبيه.

" مري على الكلمات واختاري / كلاماً ناعماً كالغيم / مرّي / هدّي على نبعي كحلم يمامة " .

(الديوان – ص ١١)

لكنه حافظ على جمالية التعبير ، وعمق الإحالة في اختيار العلاقات وبناء انزياحات اللغة ، فالكلام ناعم كالغيم ، وحضور الحبيبة كحلم اليمامة ، ثم ما يلبث أن يطوّر أدوات الاستعارة في تحديد أبعاد جديدة للصورة ، مع استمرار المزاوجة بين الصورتين الحسية المباشرة ، والتعبيرية العقلية غير المباشرة :-

(وتطهرّي برهافة العطر / وتهجدي في ظل روحي / واغمري بالماء أجراسي وسرّي)

فالتطهر لا يتم بالعطر وإنما برهافته – الإحالة إلى شمولية المعنى الدلالي للعطر ، والتهجد يتم تحت ظل الروح ، فالروح هي شجرة الصوفية والاتصال .

ثم تتعمق أجزاء الصورة الفنية في القصيدة عبر مزاوجة متوالية بين المادي المحسوس ، والتعبيري العقلاني ، مع الحفاظ على رهافة الحضور ومتعته :-

(تبدو القصيدة في يديك فراشة – محسوس -)

وتفرّ من ايماءة الحبر – محسوس وعقلي معاً –

وأظل عند حضورك الشفّاف أميا / يراوح ساهم النظرات / عند بداية السطر)

(الديوان – ص ١٢)

وهنا يتجلى المزج بين الصورة الحسية التي تشكلها لدى المتلقي عملية استعارة الحواس عبر الرؤية – حاسة البصر - ، وحاسة الشم ، المعتمدة على التشبيه المحسوس ، وصولا إلى استثارة العقل مباشرة عبر تشبيهات ذات إحالات معنوية بعيدة الدلالة : -

(عرّي جناحك واتبعيني/في المدى المستور خلف غمامه عرّي – صورة بصرية

واستدرجي نحل الخرافة كله /لفضائك المسكون بالسحر– صورة تعبيرية معنوية–

لك ما تبقى من نبيذ الروح / بوح جرارها بنداوة الخمر – المزج

بين الحسي البصري والتعبيري

لكهف أحلامي الذي آويت فيه غزالة الخدر

لك في الهوى تفاحتي الأولى / عذراء دامعة / كخطيئة الشعر)

(الديوان – ص ١٣)

وهكذا يتشكل المشهد التصويري في مجمل القصيدة ، عبر مزج بين نمطين رئيسيين في التصوير الفني ، النمط البصري الحسي المباشر ، والنمط المعنوي – العقلي ، وهنا يتحقق رقي عال في النسق اللغوي باعتماد مبدأ الانزياح الدلالي في اللغة ، مع تحميل النسق اللغوي ، إحالات مرجعية لها علاقة مباشرة بمفهوم المعصية الأولى – التفاحة - أو مفهوم النسيان والتمرد معاً ، عبر الخمر والخطيئة ، مستخدماً حرف الراء المشبع بالكسر إلى درجة اكتمال الياء ، مما خلق ايقاعاً منسجماً مع مجمل الصورة – القصيدة ، فنحس بقدرة الشاعر وتميزّه ، في بناء قصيدة قصيرة ذات وحدة موضوعية مكتملـة المعنى .

فإذا انتقلنا إلى قصيدة " وردة " فإننا نتوقف أمام وحدة الصورة الشمولية ، عبر انحناءاتها وتشكلات أجزائها في صور جزئية متلاحقة، تكمل الوحدة الموضوعية للقصيدة ، عبر وصف شعري أخاذ ، يحافظ على بساطته التعبيرية من جهة ، وعلى تحقق

الشرط الشعري عن طريق الانزياح وتعدد الإحالة ، ووحدة الثيمة من جهة أخرى : –

تبدأ القصيدة عبر صورة حسية بصرية مباشرة البناء – لأنها تنقل الراهن – لكنها تظل محافظة على عمق الدلالة :

(حملت بتيه وردة في راحتيها / وتلمّست أوراقها الحرّى برأسي إصبعيها /ورنت إليَّ بمقلتيها / وببرهة رفعت إلى الشفتين وردتها ، وضمتها إليها /)

(الديوان – ص ٢٧)

لاحظ استخدام البناء السردي في وصف مشهد بصري ، لكنه ليس مشهداً حيادياً أو موضوعياً ، إنه مشهد شعري ، يحتوي سرداً لثلاثة عناصر ذات علاقة تكاملية (الوردة – المرأة – الرجل) ذلك أن نهاية هذا المشهد ، وقد توّج بضم الوردة بهذا القدر العالي من الحنين ، وأمام السارد ، إنما يعني إحالة خاصة وحضور طاغ للآخر ، ليتدخل الشاعر بعد ذلك في إكمال المشهد / الصورة :

(فتساءلت عيناي / من منهما تستنشق الأخرى / وتدنيها إليها)

(الديوان – ص ٢٨)

وهنا يكتمل المشهد الشعري ، عبر تقديم مشهد بصري متكامل

، يحقق عنصر التصوير باستخدام منظور الحواس ، مع مراعاة دور وخصوصية قافية الهاء الممدودة في أواخر الأبيات ، وكيف تحقق بنعومة جرسها ، ورخاوتها ، تواصلاً عميقاً بين المتلقي والمشهد ، هذه الدقة في التصوير ، مع الحفاظ على انسانية المشهد ، وخصوصيته تذكّرنا بشاعر عربي قديم ، هو ابن الرومي الذي برع في التصوير حد الرسم :

قصرت أخادعه وطال قذاله فكأنما متهيءٍ أن يُصفعا

وكأنما صُفعت قفاه مرة فأحسّ ثانية بها فتجمعا

طبعا مع فارق الموضوع ، والايقاع ، والقافية .

ثانياً : بانوراما الصورة – تناوب مشهدي

تمثل الصورة المباشرة التي تستحضرها الحواس الخمس أساس المشهد الصوري في ديوان " زلة أخرى للحكمة " ويتقدم هذا المشهد، الصورة البصرية التي احتلت المركز الأول من حيث الانتشار ، وهو مشهد حار ومباشر ، يعتمد على استقبال الحواس والبصرية منها بخاصة ، لبناء صورة حسية محددة الملامح ذات إحالات دلالية مكشوفة:

(ويرقص في الصدر زوج حمام

ويعلو قليلاً ولا يبتعد)

(الديوان – ص ٣٠)

لاحظ التشبيه في بناء الصورة – زوج حمام ، وفي نفي بعد الحركة وانفصالها الكلي في " ولا يبتعد " ، وأثر مثل هذه الإحالة على تكوين صورة لدى القارئ / المستقبِل .

ثم لنراقب آلية بناء الصور الحسية في عدد من قصائد الديوان ، ففي قصيدة " قبلة " يتشكل المشهد الصوري الأولي وفق التالي :

(دائرتان من الضوء / ترتعشان /تسيلان / مثل نبيذ عتيق / وتختلجان)

(الديوان – ص ٢٤)

ونلاحظ كيف اعتمدت الصورة على مصدرين للحواس ، هما الرؤية عبر البصر ، والطعم عبر التذوق ، وكيف تساهم هذه الحواس في بناء صورة فنية للقبلة وتجليات حضورها .

فإذا انتقلنا إلى قصيدة " السابحة " مثلاً ،فإننا نلمح تطوراً على الصورة الحسية البصرية ، عبر استخدام أسلوب السرد الوصفي المعتمد على حاسة البصر أساساً :

(ذراع من الماء مسحوبة / وذراع معلقة في الهواء / تشير إلى الموج حتى يمرّ / فيرتفع الموج صفين من حرس الماء / يلتفت الراس

ذات اليمين وذات الشمال / وتنساب أنثى الحرير وتنثال)

(الديوان – ص ٤٨)

وكما هو واضح في المقطع ، فإن الصورة البصرية تبلغ حضورها الأقصى ، عند دخول السرد حالته التشبيهية الأعمق في المقطع / الصورة عبر عبارة : " فيرتفع الموج صفين من حرس الماء " على أن تجليات الصورة البصرية تبلغ مداها الأقصى حين يلجأ الشاعر إلى تعميق هذه التقنية – التصوير باستخدام الحواس – فيبني أو يحاول ان يصل إلى صورة ذات أبعاد روحية ، وان بناها الشاعر على مشهد حسي بصري ، وذلك كما تمثل في مدخل قصيدة " مطر وتمثال " ، لنقرأ معاً :

(تنضو قميص الماء / عن تفاحها البريِّ في خفرٍ / تجلو الغواية نهدها / وتمرّ في الأشهى / تعيد ممالك الشهوات نحو شتائها الأبهى / وينشده الحرير)

(الديوان – ص ٦٢/٦٣)

هنا تبرز الصورة ذات الايحاءات والدلالات الهادفة إلى أحداث توتر عصبي / روحي في المشهد ، وان استخدمت تقنية التصوير عبر الحواس ، وذلك في عبارات " تجلو الغواية " ، وتعيد ممالك الشهوات نحو شتائها الأبهى " ثم يكتمل المشهد بالمفارقة غير المتوقعة وهي مفارقة بصرية تجريدية في نفس اللحظة عبر عبارة

" وينشده الحرير " صحيح ان الشهوة عنصر مادي أساسا ، لكن ، بُعدها الروحي والمعنوي العميق يظل حاضراً بقوة .

كما وتتعمق استراتيجية بناء الصورة الحسيّة للوصول إلى غموض محبب يدخل البناء الصوري عبر الحالة أو الصورة التجريدية لكنها تظل فاتنة بشعريتها ، كما ورد في مطلع قصيدة " الصديق " حين يقول :

(جاءني من نعاس بعيد / لم يُرق دمعة إذ رأى جثتي / قال لي : لا تنم / وأنثى باتجاه نشيد جديد)

(الديوان – ص ٧٥)

لاحظ البعد البصري الحسي المكثف في احالات ودلالات المفردات المستخدمة وهي (من نعاس بعيد ، رأى جثتي ، وأنثى) ثم لاحظ الإحالة النفس حركية في عبارات :

(لم يرق دمعة ، نشيد جديد)

حيث جمود اللحظة ، ثم اتساع الرؤية والدلالة عبر إحالات ودلالات النسق اللغوي : نشيد جديد ، الذي مثل غموض المستقبل المحبّب في العلاقة عبر استخدام دلالات مفردة نشيد ، ولم يكتف بذلك بل أضاف مفرد" جديد" ، ليتشكل النسق اللغوي بابعاده ودلالاته الغامضة نسبياً ، والايجابية قطعاً ، في عبارة " نشيد جديد

" ، وقد استخدم الشاعر نفس هذه الاستراتيجية في بناء الصورة الحسية، لايصال حالة تجريدية غائمة وغامضة نسبياً هذا صحيح ، لكنها جاءت مليئة بالشعرية ، وهجس التوقع ، المنحاز الى الحياة ، وذلك في قصيدة " لنساء لم يولدن بعد " حين يقول : (من جزيرة النساء / بصري حسي

تلك التي على حدود الغيم / بصري تجريدي

خلف بحر غامض وساحل بعيد / بصري

مثل الضباب في صباح الليلك الخجول / المزج بين الحسي والتعبيري – المعنوي في الليلك الخجول

لباسهن من رهافة الهواء / بصري تجريدي

وشعرهن النائم الكسول /بصري)

(الديوان – ص ٨٦/٨٧)

هذا النمط من استراتيجية بناء الصورة ، واذ يتناغم ويلتقي مع الايقاع المتوالي الذي تحققه قافيتي الهمزة الساكنة، واللام ، الساكنة يوجد حالة شعرية خاصة ،تحقق تواصلاً خلاقاً بين المبدع والمتلقي عبر وحدة القصيدة الموضوعية .

ثالثاً المزج بين الصورة الحسية المباشرية والصورة العقلية / التعبيرية

وتمثل هذه الاستراتيجية في بناء الصورة الشعرية الحالة الثانية الأكثر انتشاراً من حيث بناء الصورة في ديوان : " زلة أخرى للحكمة " ويعتمد الشاعر فيها على بناء ثنائيات بين أنساق ومفردات لغوية ذات إحالات ودلالات حسية (بصرية أو سمعية أو تذوقية ... الخ)وبين انساق ومفردات ذات إحالات ودلالات معنوية أو عقلية تجريدية للوصول إلى صورة كلية ، أو شبه كلية ، تجمع بين البعدين الحسي والعقلي :

(القرى والمساءات تنهض / محمولة فوق فوضى الأزقة /

والأرض تنفض عنها رذاذ النعاس

الصباحات مجلوّة / مثل أحصنة الحلم / والنهر يوقظ مجرى المياه)

(الديوان – ص ١٢٦)

ونلاحظ في المجتزأ السابق هذا التداول المتناوب بين الحسي والمجرد ، فبعد الصورة البصرية المتمثلة في نهوض القرى والمساءات ، وفوضى الأزقة ، تأتي الصورة العقلية شبه المجردة اذ تنفض الأرض عنها " رذاذ النعاس " ، فتستجيب لارادة الانسان في نهوضه ، بمعنى تحقق إرادة الانسان ، وبعدها تكتمل الصورة

البشرية والمكانية معاً ، فتعم الحياة ، إذ تتضح الصباحات بيقين وجلاء ، ويقوى الحلم ، وتبدأ دورة الحياة من جديد ، مع التركيز على جمالية المعنى والمبنى معا ، ومع التأكيد كذلك على خصوصية الصورة التي يجتمع فيها المرئي والمعنوي بوضوح وقوة في : " الصباحات مجلوة مثل أحصنة الحلم ، والنهر يوقظ مجرى المياه " هنا تتجلى رؤية الناقد المعلم الجرجاني في تمييزه للصور العقلية المجردة ، باعتبارها الأرقى تعبيرياً وشعرياً ، لنلاحظ عمق وخصوصية الاستعارة في : أحصنة الحلم ، إذ لا علاقة استعارية مباشرة بين الطرفين ، لكن العلاقة تبدو جلية في البعيد ، في القوة والإردة والتحقق ، وكذلك فعل الايقاظ وتميزه في النسق الشعري الفاتن : والنهر يوقظ مجرى المياه – فالإرادة الإنسانية هي النهر ، ومجرى المياه هو الحياة في فتنتها وتنوعها ، والتي لا تستجيب لتكون مميزة مثل أحصنة الحلم ، إلا بالحراك الإنساني ، وبنهوض الإنسان ، هذا النهوض القادم أساساً من " فوضى الأزقة " . هنا يبدو سر الحياة وتجددها قائم في هذا النسق ، " فوضى الأزقة " ، وفي أبعاده ، وإحالاته الدلالية والمعرفية والفكرية .

وإذا انتقلنا إلى صورة مغايرة في دلالاتها وإيمائها ، فإننا نتوقف أمام المقطع الأول من قصيدة " امراة متخيلة " ، حيث تنبني الصورة الشعرية على مزج كذلك بين البصري – الحسي – الرؤية والسمع –، وبين الإستعارة العقلية التجريدية ، مع الحفاظ

على وضوح الرؤيا وعمق الدلالة ، باستخدام استراتيجية الانزياح اللغوي في النسق الشعري ، عبر استخدام المفردات لغير ما وجدت له أصلاً في بنية اللغة اليومية المباشرة :

• عينان راغبتان – بصري تعبيري

• والكحل من شعر مقفى بالنعاس (بصري عبر الكحل)، ثم سياق شعري يحمل أكثر من انزياح لغوي ، وأكثر من استعارة ، حيث بنى الشاعر استعارتين عقليتين متواليتين معا هما : الشعر المقفى ، باحالاته وبدلالات المعنى ، من حيث الانتظام والتناغم داخليا ، وصوته الموسيقي الايقاعي خارجياً ، ثم إحالة هذه الاستعارة بمجملها على استعارة أخرى عبر تشبيهها بالنعاس ، وفتور العين ونعسها هما من التراث الجمالي العربي ، وكل ذلك مبني على ، أو مرتبط بـ : كحل العين)

• وخمارها كشف واخفاء (بصري يخفي ويشف ، فيزيد من الرغبة والخصوصية معا ، وان بقي في إطار الوصف شبه المباشر ، لكن الجمالية تتمثل هنا في ثنائية الكشف والاخفاء ، مما يشي بجمالية المكشوف والمخبوء عنه ، وهو الوجه بخاصة ، أو الجسد بعامة)

وموسيقى الحواس : (الاستعارة هنا تبدو للوهلة الأولى ذات إحالة بصرية /سمعية ، لكن ورود الحواس باجتماعها هكذا ،

وبعلاقتها مع الرغبة ، والنعاس عبر الكحل ، والخمار الذي يخفي ويبين يولّد ويثير حواس الجسد برمتها فيتعمق الحضور ، وتتوسع الدلالة)

(الديوان – ص ١١٣)

هكذا ينجح المبدع وبأقل قدر من استخدامات اللغة ، وبكشف ذكي لاستخدامات انزياحاتها الدلالية في بناء صورة فاتنة تحافظ على الحسي المرئي والمسموع ، وتعمق وتبني البعد التجريدي في علائقه العقلانية في مجمل الصورة .

• جريس سماوي ، زلة أخرى للحكمة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م.

مدخل إلى الصورة الشعرية في شعر جريس سماوي

د. ريما مقطّش

في عالم الشعر الجميل، تكون الكلمة هي الأداة الأولى والأخيرة. ومع شاعرنا جريس سماوي في ديوانه زلة أخرى للحكمة، تتخذ الكلمة بعدا جماليا يغلف الرمز والأسطورة بمداد شاعري متعدد الصور يوحدها خيال أساسه الجمال بمفهومه الساحر العميق والواسع الشامل لسائر نبضات النفس وخلجاتها الساكنة والقلقة، والراضية والغاضبة. مع صور جريس سماوي ننتقل إلى امتدادات لامتناهية للكلمة تحملنا معها لننفذ إلى صميم الأشياء فنستبطن لب الحياة مستشرفين آفاقها الواسعة عبر بساط من الكلمات.

تتميز صور شاعرنا الأردني جريس سماوي بكونها تمتلك القدرة على استبطان مجموعة زخمة من التعابير الخارجة عن المألوف والمتداول لتتصل بالقارئ إلى مشارف دافئة تكتنز الإحساس العارم بالصورة. ومع تعدد المواضيع التي تتقمصها الصور بشفافية الخرافة أحيانا وبعمق الواقع في أحيان أخرى، تتعدد المدارك لتكشف عما اختزن من فكر وعاطفة يمازجان الموروث العربي بالثقافة العالمية لتخرج الصور الشعرية غنية بغموض مضامينها وحلاوة معانيها. وبين سطور الصور تتكشف للقارئ جماليات النصوص الشعرية بأبهى صورها حين تزامن الموسيقى طلاوة الكلمة وشموخ الصورة.

تهدف هذه الدراسة إلى الدخول إلى عالم شاعرنا السماوي من خلال قصائده المدهشة التي تفاجئنا كقراء بمعانيها الخفية المختبئة خلف غمام صور شعرية تحتضن تعابيرها بحنو مكين. فهذه الصور تمتطي صهوة الشعر ببراعة تتجلى في توظيف الرمز والتشبيهات والاستعارات على أنواعها بالإضافة إلى مختلف الأدوات البلاغية و المجازية وعلى رأسها المتلازمات اللفظية و والتورية وغيرها من فنون البيان وأبرزها التشبيهات الملحمية. ومع تمازج الصور على تنوع أدواتها، تتكاثف المعاني لتبهرنا بما تتميز به النصوص من جودة وغزارة في الصور الشعرية مع تناسق رشيق في اختيار الكلمة المناسبة في الموقع المناسب لها تماما.

من مميزات صور قصائد زلة أخرى للحكمة: غزارة استخدام التورية والرموز فيها؛ ومن مميزاتها أيضا أن فك تلك الرموز لا يخلو من متعة فكرية وفنية كونها تتشابك بحرفية محورها الغرف من نبع ثقافي يتدثر بالرقي الحالم والعلم المتأمل في مكنونات الأمور. وكأن لسان حال قصيدته ينطق بما عبر عنه الدكتور مصطفى ناصف في كتابه دراسات في الأدب العربي:

إن اللغة في العمل الأدبي إذن ليست شيئاً يصب في قالب الشعور أو في قالب الواقع متميزاً. الشعور وهذا الواقع مظهران لحقيقة أوسع وأخصب من كل منهما. إن فكرة النشاط اللغوي الرمزي إذن لا تستبعد شيئا، ولا تنحاز إلى اتجاه، ولا تنكر أن المعنى يتغذى من

مصادر كثيرة، ولكنها بعد ذلك تقول إن المعنى كالكائن العضوي يتميز من تربته والهواء الذي يتنفسه. كل مراجع المعنى تنشط وتتبادل ألأثر، فاللغة خلاقة للمعنى وخاصة في القصيدة (١٩٣-١٩٤).

وهكذا، فقد تتخذ صورالسماوي أنماطا مختلفة مثل الثنائيات الضدية التي تكشف عن مشاعر متضاربة مثل ثنائيات الإحساس بالخوف والشعور بالأمان، أو معاناة الألم و الاستمتاع بلذّة الوجود. فصوره تكشف بغموض جاذب عن شاعر يكتب نظرته إلى الحياة من منظور الشاعر العالم بالحدس بخفايا الحياة. فجميع الصور على تنوعها تلتقي في بؤرة الرسالة التي يؤديها الشاعر في هذا الكون؛ فهو أشبه بنبي يعرف الكثير ويود أن يطلع الآخرين على الحقيقة ليفتحوا أعينهم على جماليات الصدق والمواجهة ومن ثم لاختيار.

ولقد اختار شاعرنا أن يوحي من خلال الصور. اختار أن يهمس بأحاسيس الجمال من خلال شاعرية مفعمة بالحياة والحضور الطاغي حيث يتكاثف المعنى المختبئ خلف الصور مع تكاثف استخدام الشاعر للرمز والتورية اللذين يدفعان المتذوق للشعر أن بغوص فيهما متعمقا لكي يفهم المعاني الكامنة في القصيدة. وتتنوع المنابع التي يتوجب الغوص في أعماقها؛ فتارة علينا العودة إلى الأساطير الوثنية والكلاسيكية، وتارة أخرى إلى الكتب السماوية

المقدسة سواء التوراة أو الإنجيل أو القرآن، إضافة إلى منبع أخر هو القصص الواردة في الأدب العالمي والتاريخ العربي والغربي . ومع تنوع المصادر والصور، تتضاعف قوة النصوص الشعرية ويزداد تحديها لإمكانية التحليل المباشر والعادي للنص لكونها نصوص تجاوزت العادي والمألوف،

وتتمايز صوره الشعرية باختلاف الموضوع المطروق؛ فموضوعاته متنوعة وصوره متباينة تنقلنا عبر عوالم مسحورة تقطنها شخصيات أسطورية أو دينية أو تاريخية أو أدبية مشحونة بالحياة ويسكنها الغموض. وهكذا، نجد بأن صور النساء في قصائده تضج بالرومانسية العارمة، بينما تتراوح صور الرجال لديه بين ناسك ومتبصر وبين عاشق للمرأة أو للوطن. أما صور الزمان لديه فهي تشبه الماضي والحاضر معا مع كثير من التساؤلات حول ما يخبئه المستقبل من مجهول. وهي شبيهة بصور الأماكن في شعره، فهي تارة خرافية الملامح، وتارة أخرى تشبه قرى الفلاحين بما تزخر به مواسمهم وبيوتهم من خيرات الأرض على مر الفصول.

يتألف ديوان زلة أخرى للحكمة من أنتين وثلاثين قصيدة كتبت خلال السنوات ١٩٨٧ -٢٠٠٤. من بين العناوين التي تحملها القصائد نذكر: " التحية"، "ارث"، " امرأة الرصيف العارم"، "زبد الموج"، "هو ذا يولد كالنخل"، "خيانة الورد"، "الوعد"، "ماشا وأغنية الغجري"، "وردة"، "مطر وتمثال"، "امرأة متخيلة"، "

كما يرى الرائي"، "رقص"، "الرغيف"، "خيانة النهر"، "كلام"، "طقوس"،"صلاة الجسد"، "سورة الماء"،" خيانة الفضة"، "كرسي الاعتراف"، وغيرها.

بدءا بعنوان الديوان ومروراً بعناوين قصائده، يلاحظ القارئ المتأمل بأن تلك العناوين تحمل في مضامينها إيحاءات لفظية ومعنوية تصدم المواجه لها عند القراءة الأولى. وهذا هو الحال في معظم الصور الشعرية التي تزين الديوان؛ فالغموض الآسر الذي يكتنفها يجعلها صادمة اقرب ما تكون إلى المبهمة عند المواجهة الأولى. لكن سرعان ما تنجلي خفايا النص للقارئ المتعمق، غير المكتفي بعذوبة الموسيقى في إيقاعات القصائد وغموض النصوص المبهرة، فيعايش جماليات الصور الشعرية المتنوعة من حيث رومانسيتها ورمزيتها في معظم الأحيان وواقعيتها المستقاة من واقع يشبه الخيال في بعض الأحيان.

ورغم كل هذه المتناقضات، يبقى شعر السماوي سلساً ومشجعا على الاقتراب. فكما تقول كلاديس مطر، في مقالتها "زلة أخرى للحكمة ... ... لجريس سماوي"،

فشعره ليس عصياً على الاقتراب، وإنما يندرج تحت مقولة السهل الممتنع، ولا يطفح بالرمزية المعيقة، وإنما هي رموز من امتلأ بثقافة عصره المتنوعة. ولا يهرب الوزن من بين يدي الشاعر مبرراً

ذلك بطغيان الفكرة، فالوزن لديه جزء لا يتجزأ من الفكرة تماما" [(١)].

صوره تبني أسوارها من خيال شاعر يتقن فن توليف الكلمات بجرس موسيقي تطرب له الأوصال ويتقن أيضا فنون ترتيب جمل شعرية تزخر بالمعاني والتلميحات. فالشعر عند جريس سماوي كما يقول شوقي بزيع هو:

""زلة" القلب الإنساني وانزلاقه عن صخرة العقل الجامدة باتجاه القيعان الرومانسية للأخيلة والرغبات. الشعر هنا ذو مصدر غنائي مشبع بالشجن والترجيحات الإيقاعية والافتتان بنشدة الجمال الأرضي. فالسماوي لا يرى إلى الشعر بصفته ادعاء فلسفيا أو دعوى أيدلوجية ونضالية أو وليد كد ذهني ومثاقفة ثقيلة بل بصفته طيرانا فوق أرض الحياة الأم وحداء شجيا على طريق معبّد بالخسارات. انه من بعض نواحيه تناول للرغبة الحسية والدنيوية [(٢)].

بالقراءة المتأملة لنصوصه الشعرية، "يبدو جريس سماوي مسكونا بحكايات وأساطير إذ تتناثر في قصائده مفردات ذات إيحاءات أو دلالات دينية أو أسطورية أو تاريخية" (رويترز، ١). وهو يظهر من خلال قصائده كامتداد للذات الجماعية العربية. فهو امتداد تاريخي واجتماعي للمواطن العربي المثقف المشغول بحال

أمته على مر العصور. وكما يقول هشام عودة في مقالته "انحياز للقصيدة وإشهار للشعر في لثغته الأولى" فان سماوي حريص "على بناء تجربته الشعرية المنسجمة مع تراث الأمة ومع علاقة الأذن العربية بالموسيقى" ولذلك فهو يحافظ "على إيقاع قصيدته ووزنها الشعري التي ظلت قريبة من الأذن العربية" . وهو أيضا الشاعر العابق بالمشاعر والحريص على ديمومة كرامة وعزّ هذه الأمة، ولكنه يترك فسحة لذاته العاشقة لكل مظاهر الجمال في الكون لتعبر عن ذاتها بجراءة الواثق بانتصار الجمال على كل قبيح. وبين ذات المواطن العربي و ذات الشاعر الشغوف بمباهج الكون، يمد جريس جسرا منيعا ومتينا من الصور الشعرية بنيانه التوازن والانسجام الناجم عن التوظيف المبتكر لفنون اللغة والشعر.

وحيث أن الشعر هو نقطة البداية لسماوي وهو أيضا نقطة اللانهاية؛ يبدو بأنه يتخذه دارا يجمع فيها كل تلك الصور على اختلافها لتؤلف عائلة يجمعها تجانس الملامح ورخامة الحس وصدق الإحساس ودفء التعبير. ويبدو بأن شاعرنا قد أودع الشعر خلاصة روحه فاتخذ منه هيكله المقدس الذي يوظف فيه شتى طقوس وأشكال الرموز. وهو هنا لا يحيد عن درب سواه من الشعراء الذين وظفوا الرمز في صورهم الشعرية، حيث يصفهم الدكتور ياسين الأيوبي في الجزء الثاني من كتابه مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات، وهو الجزء الذي خصصه للحديث عن الرمزية:

فالرمزيون، أمام موضوعاتهم لا يكتفون بالإيحاء النفسي الصوري الذي يتخذ طرقا مختلفة باختلاف الأشخاص الذين يقرأون ويفسرون، بل يعمدون – عن قصد أو غير فصد – إلى ربط لغتهم المعاصرة بلغات قديمة لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس والشعائر والأحلام والقصص والأساطير [٣].

وتختال صور السماوي الشعرية المتدثرة بأثواب شتى فتداعب خيال القارئ برقة لا تخلوا من العنفوان لما تزهو به من تنوع التراكيب والمعاني. لذلك فالدخول إلى عالم جريس سماوي من خلال صور قصائده ينقلنا إلى حيوات بهية الطلعة تعبر عن ذات تعرف قيمة هذا الوجود. صوره المتباينة هي نبض الإحساس بما مضى وما هو آت؛ هي صور تشبه في تنوعها تبدل الحياة في شتى الظروف وتماهي تقلبات النفس فور ملامستها لتقلبات الحياة. قصائده متلونة الصور؛ ففي القصيدة الواحدة قد نجد الصورة الدينية بمحاذاة الصورة الحسية تسيران بتناغم نادر يجعل ما قد نرفضه في غير سياق مقبولا ضمن سياق نصه الشعري.

وتتميز صوره كذلك بكونها توحي بأحداث مطلقة الزمان والمكان. ويبدو بأنه يحقق ذلك من خلال تعامل صوره ببراعة بتوظيف الحواس الخمس لخدمة جمله الشعرية. فهو يتقن تمييز الصورة البصرية عن الصورة السمعية وعن غيرها من الصور التي تعتمد حاسة اللمس أو الشّم أو التذوق. وتمتد جمالية الصور لتميز

أيضا حاسة سادسة يمكننا تسميتها بالشعور. فقصيدته "فريسكو على جدار غائم"، على سبيل المثال، تحتوي على مجموعة من هذه الصور:

لرعاة المجوس الثلاثة

أمنح أجراس بوحي

أضم لموقدهم نار روحي

وأسجد في حضرة الحائط الحجري

وأشعل طقس العذاب

وأنثر هذا الجسد

وأنثر هذا التراب (١١٧)

في هذه الأبيات تجتمع الصور البصرية مع السمعية مع الشعور حين نرى صورا ترتبط بالحواس فنتخيل نار الموقد أمام المجوس، ونسمع صوت البوح الشعري الذي يشبه الأجراس. ونرى أيضا الشاعر ساجدا أمام الحائط الحجري المقدس الذي يتبين لنا من خلال تتبعنا للقصيدة بأنه هو ذاته "الشعر"؛ فهو جدار الحكايات الغائم الباشق في أفق السماء محلقا بما يحمله من خيال؛ وهو الذي يشكل الملاذ والآمان لشاعر اتخذ من الشعر معبدا يمارس فيه طقوسا تتجاوز حدود الجسد المادي. فمن هذه الطقوس سينبثق

الشعر المحمل بالألم وبغيره من الأحاسيس المرتبطة بالجسد، وكذلك الشعر المعبر عن نيران الروح التي ستملأ الأجواء بوحاً.

وتحوي هذه القصيدة العديد من الصور والتلميحات الدينية، حيث يلمّح الشاعر في هذه الأبيات إلى المجوس الثلاثة الذين احتفوا بمولد السيد المسيح؛ فكما يبدو سوف يحتفون بمولد مخيلة شاعر سيعبر عن هويته كذات مستقلة. فها هنا يوجد الشاعر الذي يستطيع أن يرى ما لا يقدر على رؤيته الآخرون. سيشكل هذا الشاعر تكوينا جديدا، مخلوقا لم يسبق له مثيل، ألا وهو القصيدة البكر التي تتجاوز مدى الواقع لتكشف الستار عن الحقيقة الخفية المغلفة لواقع الإنسان العربي وأمته العربية. وفي موقع آخر من القصيدة، يستعين السماوي بآيات قرآنية وإنجيلية ليعزز صورة مولد الشاعر البصير الشبيه بالنبي حامل الرسالة. فهذا المفهوم لرسالة الشاعر يعتبر واحدا من المواضيع الأساسية التي تقوم عليها صور جريس سماوي الشعرية. فلنصغ إليه حين يطرح التساؤلات التالية:

أي نجم سيهوي

إذا ما اقترفت الهوى

تحت ظل الجدار

وأيقظت غيم المجون؟ (١٢٢)

بالعودة إلى "الجدار"، وهو الشعر، تدافع هذه الأبيات عن حق الشاعر في أن يكون مختلفا؛ فالشاعر ليس فقط شاهقا بتميزه كالنجمة، بل هو أيضا قابل للتشبه بالنجم الذي يهوي لشدة اختلافه عن مسار الآخرين. وقد وفق السماوي باختيار النجم بمدلولاته العديدة وأبرزها التلميح إلى آيات مستقاة من القرآن الكريم والإنجيل المقدس معا. فالأبيات تشير إلى النجمة التي قادت المجوس الثلاثة للاهتداء إلى مكان الطفل يسوع كما ورد في الإنجيل المقدس. وفي ذات الوقت تلمح هذه الأبيات إلى الآية القرآنية الكريمة " **والنجم أذا هوى، ما ظل صاحبكم وما غوى**". فهذه هي النجمة التي تدلّ على مولد الشاعر الذي سيحكي ويكشف الكثير. وحين يقترف الشعر وشاعره الهوى ستنبثق القصيدة التي ستجعل ما يقوله مختلفا عما ألفه الناس.

ويستمر التناص مع القرآن الكريم في قصائد أخرى وأبرزها قصيدة "هو ذا يولد كالنخل" التي يهديها جريس سماوي إلى أطفال الانتفاضة الفلسطينية. فها هو يقدم طفل الانتفاضة كبطل أسطوري حين يلمّح بالتناص إلى الآية القرآنية الكريمة "**يا أيتها النفس المطمئنة، ارجعي إلى ربك راضية مرضية، وادخلي في عبادي وادخلي جنتي**"، وذلك حين تصرخ الأرض واصفة بطولات الانتفاضة معتدّة بشهدائها:

حتى إذا ما هوى الفتية الشهداء

عن الصهوات

صرخت: أدخلوا جنتي

وادخلوا جثتي

وادخلوا في عبادي ... وناموا (١٢٦)

وبالإضافة إلى بلاغة التناص، تبرز أيضا في هذه الأبيات براعة الشاعر بتوظيف مجموعة من الصور المعتمدة على الحواس لترافق الرمز بقوة مميزة. فكثافة المعنى المترتبة عن توظيف رمز الأرض ومساواتها للآم الحاضنة لابناءها في رحمها، تترافق مع مشاهد درامية أساسها تفعيل حاسة البصر حين رؤية الشهداء يهوون عن الصهوات لتتزامن مع سماع صوت الأرض الرمز تصرخ منادية إياهم، مع تكرار فعل الأمر ادخلوا، لتتدعم مع حاسة الشعور حين نستشعر هدهدة الراحة والتوحد التام بين الشهداء والأرض التي أضحت جنة تزهو بمن تضمهم كجزء من كيانها في وحدة إلوهية الملامح لتؤكد قدسية بطولة الانتفاضة والاستشهاد دفاعا عن الوطن.

ومع مشارفة نهايتها، يتجلى في القصيدة تأثير الانتفاضة على كيان الشاعر ومشاعره حيث استحوذت هده البطولة على حواسه وعلى روحه معا حتى غدى وكأنه وليدها الذي يشهد مخاض ميلاده الملمّح بالتناص إلى قصة ميلاد السيد المسيح كما وردت بالقرآن

الكريم في سورة مريم من خلال الآيتين الكريمتين (٢٥-٢٦): "**وهزي إليك بجذع النخلة يساقط عليك رطبا جنيا**" . وكذلك الآية الكريمة (٣٣) من نفس السورة، والتي تصف صوت وكلام السيد المسيح لحظة ولادته.: "**والسلام علي يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حياً**". شاعرنا في نهاية هذه القصيدة يتخذ صورة المسيح الوليد رمزا لشاعر جديد أيقظت الأرض وشهدائها ثمار موهبته التي ستخلد ذكراه لأن ذكرى الشاعر تبقى بقاء الحرف في القصيدة الجميلة الصادقة:

أيقظي التمر يا أم في

اسحبي من عذوقي

وذوقي ...

وهزي دمي

سوف تسقط منه بروقي

واشعلي نار الولادة في ...

ها قد ولدت

سلام عليا

سلام عليك

وحين أموت

سلام عليا

وحين سأبعث حيا

سلام عليا (١٣٣-١٣٢)

ومع هذه الأبيات الجميلة سنختتم هذه الدراسة التي ما هي إلا مدخل إلى دراسات أعمق وأشمل لقصائد ديوان زلة أخرى للحكمة الذي يدخل قارئه في عوالم مسحورة من الصور البديعة. تحلو قراءة شعر جريس سماوي، ويعيش من يحلل صوره ويفكك جمالياتها تجربة فريدة من تذوق لنص أدبي ساحر الأبعاد. شاعريته غزيرة الإيحاءات والتراكيب، تبني صورا أرضية الملامح سماوية المرامي يصعب الإمساك بها كالغمام حين يحلق متساميا ومتكاثفا. يحتاج الإمساك بما يتقنه من توظيف للرموز والتشبيهات والاستعارات والتورية والتناص إلى ذهن متيقظ وجهد واع يعادل جزءا مما يوجد في آفاق هذا الشاعر سخي المشاعر الذي يجيد فن دمج الحلم بالمحسوس ليمتعنا بصور شعرية حية تخاطب العقل والروح والحواس في تمازج أصيل.

الهوامش

١ - جريس سماوي. زلة أخرى للحكمة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ٢٠٠٤.

٢ - رويترز. "في ديوانه "زلة أخرى للحكمة" .. جريس سماوي مسكون بالأساطير. الغد. http://www.alghad.jo/print.html، ٢٠٠٥.

٣ - سميرة عوض. "جريس سماوي يحصي خيانات النهر في "زلة لسان"". الرأي. http://www.alrai.com/print.php?news-id=١٧٠٠٦، ٢٠٠٥.

٤ - شفيع السيد. تجارب في نقد الشعر. القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٠.

٥ - شوقي بزيع. "الشاعر الأردني جريس سماوي في مجموعته "زلة أخرى للحكمة"... شعرية تقتحم عناصر الوجود ... وغنائية مترعة بالحنين". دار الحياة / http://www.daralhayat.net/actions/print.php، ٢٠٠٥.

٦- كلاديس مطر. "زلة أخرى للحكمة ... ... لجريس سماوي". gladys@scs-ne.org.

٧- مصطفى ناصف. دراسات في الأدب العربي. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣ .

٨ - هشام عودة. "انحياز للقصيدة وإشهار للشعر في لثغته الأولى". الأنباط، ١٢٧.عمان، ٢٠٠٥.

٩ - ياسين الأيوبي. مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات (الجزء الثاني: الرمزية). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر للتوزيع، ١٩٨٢.

مسرح الصورة
بلاغة المشهد والطقس والجسد

عواد علي

مركزية الصورة

ثمة مثل صيني، ربما يعود إلى عقود خلت، يقول "الصورة بألف كلمة". ولو أنه قيل في بداية الألفية الثالثة لجعل الصورة تعادل مليون كلمة، فنحن الآن بالفعل في عصر مركزية الصورة وسيادتها بامتياز، إنها تحيط بنا من كل الجهات، وتفرض هيمنتها علينا أينما كنا: في البيت حيث التلفزيون والفيديو والدي في دي والانترنيت، والشارع حيث الإعلانات بمختلف أشكالها الثابتة والمتحركة والمضيئة، والمكتبات والأكشاك، التي تعرض الكتب والصحف والمجلات والأقراص المدمجة، وأماكن العمل، والملاعب الرياضية، ووسائل المواصلات، ودور المسرح والسينما، وقاعات المحاضرات في الجامعات والمدارس والجمعيات والنقابات، والمطاعم والنوادي والملاهي والمراقص.. إلخ. وفي كل هذه الأماكن ثمة ما يلتصق بنا التصاق الأظفر باللحم، مختزناً صوراً ثابتة أو متحركة لمن نحب، ألا وهو الهاتف النقال. ولا تصح المقارنة، طبعاً، بين حضور الصور في مجتمعاتنا العربية وحضورها في المجتمعات الصناعية الكبيرة، فقد بلغ طغيانها على الأخيرة حداً دفع المفكر الفرنسي ريجيش دوبريه إلى إطلاق صرخة، في كتابه

(موت الصورة)، مفادها أننا أصبحنا معرضين لفقدان البصر من كثرة الصور التي تعرض علينا، فلم نعد ندري من أين تأتي، ولا ماذا تعني، ولا لماذا تستخدم[١]. كما أن دور النشر، وخاصة الغربية منها، بدأت تروج لعشرات الكتب التي تعنى بهذا الموضوع، متفقةً على إطلاق تسميات متقاربة، تشير إلى هيمنة الصورة على عصرنا الحالي، مثل: عصر الصورة، وعالم الصورة، وحضارة الصورة، وثقافة الصورة، وزمن الصورة. وسرعان ما انتقلت عدوى الموضوع إلى المشهد الثقافي العربي، فظهرت بعض الكتب التي تبحث في عالم الصورة، وتقنياتها، وأيديولوجيتها، ومجالاتها، وأهدافها، وأبعادها السيميائية، وعلاقتها بالعولمة، والحرب الإعلامية، وغير ذلك. وقد تفاوتت رؤية مؤلفي تلك الكتب لسيادة الصورة وكثافتها في حياة إنسان الألفية الثالثة، فمنهم من نبه إلى خطورة استخدامها، وتكريسها لدكتاتورية امتلاك الحقيقة العلمية المطلقة، كالفيلسوف الفرنسي جان بودريار، الذي قال عن حرب الخليج الثانية إنها لم تقع، بل شاهد الناس منها نسخةً تلفزيونيةً، أي مصورةً. ويعلق شاكر عبد الحميد على ذلك بإن طبيعة تلك الحرب كانت مختلفةً عما سبقها، فقد انتقلت قنوات التلفزيون إلى قلب العمليات العسكرية التي بدت مجرد مشاهد بصرية، في حين لم يشاهد المتابعون صور الموتى أو الضحايا. ولذلك يرى أنها تمثيليات الحروب وليست الحروب ذاتها، أو أنها حروب تحدث عبر الواقع الأعلى، عبر عالم الصورة، ذلك العالم الذي يختلط فيه

الواقع بالخيال، ويجري فيه التلاعب بالحقائق وبالصور، ويكون الزمن الافتراضي فيه سابقاً على الزمن الواقعي. ويستنتج عبد الحميد أن ثقافة الصورة، التي هي محصلة للثورة التكنولوجية، بدت كوحش لا يردعه شيء في عالمنا(٢).

ويتفق تركي علي الربيعو مع قلق دوبريه، مؤكداً على أن ما دفعه إلى إصدار بيانه الفكري عن عصر الصورة "هو هذا السيل المتدفق بلا انقطاع للصورة التلفازية، والذي جعل الصورة مجردة من أية مرجعية أو صلة لها بأي حقيقة رمزية أو دينية، فتكسب استقلاليتها(٣).

ومن منظور آخر يناقش الغذامي، في سياق توجهه النقدي المعروف بـ (النقد الثقافي)، ثقافة الصورة بوصفها معركة البشرية اليوم، ويدعو إلى التأمل في أنساقها، وإثارة التساؤل حول كنهها، مشدداً على أن الثقافة التي تنتج صوراً جديدةً هي التي سيكون بمقدورها تحقيق موقع آمنٍ لها، وأن مقولة (الغزو الثقافي) مقولة واهمة، وأن الصورة هي لغة العصر وعلامة تكنولوجية، فالثقافة التي تنتج الصورة، وتقدِّم صورةً قابلةً للانتشار الإنساني والعالمي هي التي سيكون لها موقع في الذاكرة البشرية الآن. أما التي لا تملك هذه الصورة فسوف تبتعد كثيراً عن الصفوف الملحوظة، وستفقد مواقعها القيادية، لكنها لن تذوب(٤).

ويذهب طاهر عبد مسلم إلى أن الإنسان والصورة ثنائية تعيشها الذات، ثنائية تداولية متصلة المعنى، متصلة التأثير، فقد خرج إنسان الألفية الثالثة بإرث ثقيل، حداثاته المضطربة، التكنولوجية الراقية، المجتمعات التي تتماهى مع بعضها، ولذا لم يكن سوى الصورة مستودعاً للحقيقة، إنها اليوم تتغلغل في الثنايا والأرجاء المختلفة من دون استئذان، مخلفةً أثراً تراكمياً قوياً، فاعلاً، وليس ثمة سبيل للمنع أو للمقاومة(٥).

ويمكن أن نبني على ما تقدم:

١ -إن الحضور المتعالي للصورة، أو نزعتها المركزية في عالم اليوم، بوصفها الأداة المتحكمة بالمعنى والثقافة والوجود الواقعي للأشياء والظواهر، أصبح يعادل، بل يفوق نزعة الصوت المركزية Phonocentrisme، أو ميتافيزيقيا الصوت، التي تهيمن على خطاب اللغة، حسب تعبير ديريدا.

٢ -إن للصورة في عالمنا اليوم وجهين: أحدهما سلبي، والثاني إيجابي، فهي مشروطة بنوايا منتجها ورؤيته، سواء أكانت جمالية أو براغماتية.

ولكن في جميع الأحوال "لا تفكر الروح أبداً من دون الصور"، كما يقول شيخ النقاد أرسطو. ونرى أن هذه المقولة هي المفتاح الذي يقودنا إلى الفضاء المشرق للصورة، ونعني به بلاغتها وجمالياتها

في الخطاب الإبداعي، فالصورة، مثلاً، معيار شاعرية القصيدة، أي بمعنى أنها من دون صور بليغة، أخاذة، موحية، ومتوهجة نفاية من الألفاظ المتراصة، والكلام التقريري الجامد. وعجز القاص، أو الروائي عن تصوير الأحداث، وفضاءاتها، وأفعال الشخصيات ومكنوناتها بأساليب بلاغية متباينة لا ينتج عوالم سردية، والمسرح (وكذلك السينما) الذي يتوسل الثرثرة اللفظية، والحكي المسترسل في فضاء إيقوني ساكن، ويهمل الأطر البصرية (الحركية والتشكيلية) يتحول إلى منبر للخطابة الرثة. أما الفنون البصرية الخالصة فمن نافلة الكلام التوكيد على أهمية الصورة، وبلاغتها في تكوينها.

سحر الصورة:

يمتد اهتمام الإنسان بالعلامات الصورية إلى ماضٍ بعيد الغور، فقد كانت الجماعات البشرية، قبل اختراع الكتابة، تطابق بين دوال العلامات وما تشير إليه، وتوحد بين الشيء وصورته. ويشمل هذا التطابق مختلف صور التمثيل، فالفنان في العصر الحجري القديم كان يعتقد أنه ينتج حيواناً حقيقياً حينما يرسم حيواناً على صخرة. وكان المصريون القدماء يحرقون أسماء أعدائهم اعتقاداً منهم بأن هؤلاء الأعداء سيحترقون بها[٦]. أما سكان (سوسة) فإنهم كانوا يرسمون الطيور والوعول على فخارياتهم، ويضعونها عند قبور موتاهم ظناً منهم أنهم سيمكنونهم بهذه العملية من اصطياد

الطيور والوعول، والتغذية عليها [٧]. وما زالت توجد حتى الآن قبائل (لا كتابية) تعقد صلة قربى حميميةً بين الدال (الصورة) والمشار إليه، وقد تحدث ليفي بريل، عن هندي أحمر قال عن باحث رآه يقوم بإعداد صور تخطيطية: "إنني أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيراً من ثيراننا البرية في كتابه. لقد كنت هناك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد عندنا ثيران"[٨].

ويُستنتَج من ذلك أن للصورة سحرها الخاص الذي يتعالى على الواقع، ويدفع المرء إلى إطلاق العنان لمخيلته، والانسياق وراء استيهامات وتصورات ورؤى غريبة وغامضة ذات محمولات دلالية متباينة تبعاً لتباين وعيه وسعة مخيلته وقدرته على الاستنطاق والتأويل. وقد انتقلت هذه الفعالية السحرية للصورة إلى الطقوس والأجناس المختلفة للفنون والآداب، أو إلى التجليات البصرية والسمعية للمخيلة الإنسانية، فطقوس الطبيعة والإخصاب، والحصاد، والقطاف، وجز الصوف، وتقديم القرابين للآلهة، وعبادتها في الحضارات الشرقية، أولاً، ثم الغربية، وكذلك رقصات الحروب، وتقليد الحيوانات، وغيرها من أشكال التعبير الطقسي الديني، والدنيوي كان يغلب عليها الطابع البصري الحركي، أو التشكيل الجسدي الإيمائي، على الرغم من الأناشيد والتراتيل المصاحبة لها، وقد شكلت فيما بعد مصدراً أساسياً من مصادر الملاحم الكبرى، والأساطير، والدراما الراقصة الطقسية،

والتراجيدية والصامتة، ففي العراق القديم دلت المكتشفات الأثرية على أن أسطورة (نزول إنانا إلى العالم السفلي) كانت تُمَثَّل تمثيلاً حياً في المعابد بأشكال تعبيرية جسدية تصور الطقوس والشعائر التي تتضمنها. كما عرف العراقيون القدماء مسرح الدمى منذ نحو ثمانية آلاف سنة. وقد كشفت عن ذلك الدمى الطينية غير المفخورة، أو المصنوعة من الخشب والعاج، وهي تمثل بعض الحيوانات التي يألفها الأطفال، وتماثيل للآلهة الأم، التي تصاحب الهياكل العظيمة للأطفال المدفونين في مقابر (اريدو) و(تل الصوان) قرب مدينة سامراء[٩]. ولا نظن بأن ثمة من يرى أن مسرح الدمى هو ليس مسرحاً بصرياً في المقام الأولى حتى وإن احتوى على مقاطع حوارية. وفي مصر القديمة رافق الطقس المشهدي عروض أسطورة الملك والمعبود (أوزيريس)، التي تصور مقتله وعودته إلى الحياة. وقد أوْرَد الرحالة هيرودوتس، في كتابه تفاصيل ما شاهده بنفسه من عروض لهذه الأسطورة. وفي الهند استخدم الطقس الإيمائي في الدراما الراقصة (بهاراتا تاناياتا) (القرن السادس قبل الميلاد)، كما عُرف في بداية مسرح الكابوكي الياباني الذي كان في الأصل عرض منوعات تشكل الرقصات التعبيرية (القريبة إلى الكوريغرافيا اليوم)، وحركات الجسد النسائي العنصر الأساسي فيه، وفي مسرح النو الياباني، أيضاً، الذي يتسم بالإبهار البصري والأسلبة المرتبطة بأعراف حركية شكلت شيفرات يعرفها المتلقي الياباني جيداً. وكذلك في العروض البالينيزية الراقصة (نسبة

إلى جزيرة بالي)، التي تتسم بالوجد الذاتي والغشية، ويتمخض عنها تداخل بين العوالم الروحية والمادية؛ وهي العروض التي سحرت أنتونين آرتو، ولكن من منظور كولونيالي، في ثلاثينات القرن الماضي، وأوبرا بكين الصينية التي لم تعرف الحوار إلاّ في القرن التاسع عشر، حينما احتل مكانة السرد. ويعود بعض أصولها إلى عروض الممثلين الإيمائيين، وعروض الدمى، والرقص الديني أو الشعبي (١٠). وحافظ المسرح الإيمائي على أهميته وطغى على المسرح الحواري في الشرق الأقصى إلى الآن، سواء ما كان منه ملتصقاً بأصوله الطقسية، أو الذي يستلهم أشكالاً تعبيرية حديثةً، وموضوعات معاصرة. وفي العالم الإسلامي عرفت تركيا، أكثر من غيرها، العروض الإيمائية منذ القرن العاشر الميلادي،، وكان يطلق على الممثل الإيمائي اسم (مقلّد)؛ وتفيد بعض روايات الرحالة أنه كانت توجد في تركيا في القرن السابع عشر اثنتا عشرة فرقة إيمائية (١١). أما في الحضارة الغربية فقد انتقلت الطقوس الإيمائية (البصرية) القائمة أساساً على تقليد الحيوانات، كجزء من طقوس الطبيعة والإخصاب، في اليونان، إلى العروض التهريجية المرتجلة التي تحتفي بالإله ديونيسوس، وتصاحبها حركات فجة وبهلوانية، ورقصات ماجنة إلى جانب الإنشاد. وقد احتفظت الكوميديا اليونانية فيما بعد بكثير من خصائص هذه العروض، على الرغم من طابعها النقدي. وازداد الجانب البصري في هذه العروض، واختُزل الجانب الحواري فيها عند الرومان، مراعاةً لاختلاف

لغات الشعوب التي ضمتها امبراطوريتهم الواسعة الأرجاء. وقد أصبح الإيماء جزءاً أساسياً من الكوميديا الرومانية، وخاصة تلك التي كتبها بلاوتس، وتيرانس بسبب التقاليد، أو الفرجة البصرية التي أشاعتها تلك العروض، وتقبل الجمهور لها (١٢). ومع رسوخ تلك التقاليد تطور عند الرومانفن البانتوميم، الذي يعتمد بشكل كبير على الرقص والحركة، ويقوم فيه ممثل واحد بأداء أدوار متعددة إلى جانب جوقة الغناء، والفرقة الموسيقية. وبأفول الإمبراطورية الرومانية انحسر هذا الفن، بسبب ملاحقة الكنيسة للمشتغلين فيه بتهمة الشعوذة، ثم بدأ يظهر على نحو جزئي في عروض الكوميديا ديللارته، والدراما الإليزابيثية، والفارس، ولم يبعث من جديد في أوروبا، في عروض بصرية متكاملة، إلاّ بعد أحد عشر قرن حينما قررت دوقة (مين) الفرنسية تقديم الفصل الرابع من مسرحية (هوارس) لـ (كورني) بشكل باليه يؤديه راقصان مشهوران. "ومن باب الخيلاء أطلقت عليه اسم (باليه بانتوميم). وكانت ترى أن العرض الأخرس، على حد قولها، هو فن القدماء" (١٣). وواصل هذا الفن تطوره في الغرب، وأول ما بدأت السينما، كما هو معروف، بدأت به، مستخدمةً إياه بكل تقاليده من تعبير حركي، ومواضعات كوميدية على يد شابلن، وكيتون، ورهط آخر شبيه.

وهكذا يتكشف لنا أن المايم، أو الأداء التمثيلي الذي يقوم على خطاب الجسد الإنساني وبلاغته التعبيرية هو مهد الحركة في

المسرح والرقص والسينما، بل الرحم الذي تخلقت فيه هذه الفنون المتداخلة. وثمة عوامل أدت دوراً مهماً في المسرح المعاصر، وكان لها تأثيرها على إبراز الإيماء الحديث فلسفةً وفناً وتقنيات، ومن ثم ظهور مسرح الصورة، الذي يعنينا في هذا المبحث، ومنها:

١ -الاهتمام بالبعد الحركي في أداء الممثل كردة فعل على طغيان النص (أو الجانب الحواري السمعي) في المسرح الغربي، وبتأثير من السينما بوصفها فناً بصرياً. وقد كان ذلك ضمن اهتمامات الحركات التجريبية في المسرح في بدايات القرن العشرين في روسيا، ثم في أوروبا وأمريكا.

٢ -الاهتمام بلغة الجسد، والتكوين الحركي من الناحية النظرية، وأهم المنظرين في هذا المجال الممثل الإيمائي الفرنسي إتيين ديكرو، الذي تناول الإيماء كلغة لها قواعدها الخاصة، ففكك الحركة إلى مكوناتها الأساسية، وأبرز الأداء الإيمائي كأسلوب تعبير مستقل. وأثرت دراسات ديكرو على تلاميذه من المخرجين، مثل جان لوي بارو، والممثلين الإيمائيين، كمارسيل مارسو. وكان لهذا التوجه الجديد أثره على الكتابة المسرحية التي أفردت حيزاً أكبر والإيماء، ويتضح ذلك في مسرحية بيكيت (فصل من دون كلام) التي يستبدل فيها الحوار بالحركة، ومسرحية جورج شحادة (الثوب يصنع الأمير).

ومن الأشكال المسرحية المعاصرة التي انبثقت عن فن الإيماء العروض التي عرفت باسم المسرح الأسود الجيكي، وهي إحدى التنويعات المعاصرة لتقنية خيال الظل، وتعتمد على الظلمة الحالكة التي توحي بفضاء لا أبعاد له يمكن أن يصور فضاءات واسعة. وتستخدم في هذه العروض إضاءة خاصة من الأشعة فوق البنفسجية، التي تحول كل العناصر على الخشبة إلى صور متحركة، وأشكال هندسية، وخطوط مضيئة تتحرك في الفراغ المظلم. وعادةً ما تكون هذه العروض صامتة، لذا تصنّف ضمن أشكال المسرح البصري (الصوري) (١٤).

٣ -تنظيرات وتجارب عدد من المسرحيين الطليعيين ذوي المشاريع البحثية والمختبرية، الذين نبذوا الحضارة الغربية الحديثة، وثاروا على المسرح التقليدي، تأثراً بالنزعة الفوضوية، وتعلقاً بأصول المسرح، وافتتاناً بينابيعه الطقسية والأسطورية النقية، وقدسيته، وخاماته البدائية التي أجهضها، أو شوهها المسرح الاستهلاكي، واللفظي، ومواضعات المنطق والعقل، والتكنولوجيا، والقيم المادية، والبنية التركيبية للغة، مثل الفريد جاري، وأنتونين آرتو، وجيرزي غروتوفسكي، وتاديوش كانتور، وجوزيف شاينا، وبيتر بروك، وتشارلز موروفيتز، وأيوجينو باربا، وريتشارد شيشينر، وجو تشايكين، ولوكا رونكوني، وجوليان بيك، وجوديث مالينا، وروبرت ويلسون، وآريان منوشكين، وغيرهم. ويُعد جاري وآرتو الأبوين

الروحيين لكل هؤلاء المسرحيين الطليعيين، وسنحاول الوقوف على تجربة كل منهما بإيجاز شديد.

الفريد جاري: هوية الأضداد

يكاد يتفق الدارسون الغربيون على أن ليلة العاشر من كانون الأول عام ١٨٩٦ كانت ليلة تاريخية في مسرح (التياتر دو لوفر) بباريس، فقد وجهت خلالها فوهة مدفع ثقيل إلى نبض أرسطو، والبناء الذي شيّده للدراما حينما عرض جاري مسرحيته (أوبو ملكاً)، وهي جزء من ثلاثية (القسم الثاني بعنوان "أوبو زوجاً مخدوعاً"، والثالث "أوبو عبداً") تقوم على الجمع التركيبي بين المتناقضات، والأضداد، وتحرير الخيال من خلال المجاورة بين عناصر الحياة اليومية بشكل غير مألوف، أو سيريالي، ويتزامن مع ذلك تقديم عالم بديل يصبح كل شيء فيه في دائرة الممكن. وتمزج المسرحية المحاكاة الساخرة (الباروديا) بالتركيز على الدمامة الجسدية، والمسخ الأخلاقي، والازدراء بالمظاهر البورجوازية والمحرمات الأخلاقية، والهجوم القاسي على المؤسسات الاجتماعية، مستندةً، أساساً، إلى الروح الكرنفالية في كتابات رابيليه، التي نبه إليها وحللها باختين، واستخلص منها نظرية راديكالية في الفكاهة [١٥]. لقد صدم عرض هذه المسرحية المتلقين، الذين أدمنت ذائقتهم على المسرح التقليدي، مع أول كلمة تلفظ بها أوبو، فارتفع لغطهم وصفيرهم واستهجانهم. ومما له مغزى، ربما قصده جاري، ورود

إشارة في تصديره للمسرحية إلى شكسبير، ذلك لأن الرومانسيين كانوا قد عدوه نصيراً للفردية البطولية، إضافة إلى أن الفعل الدرامي للمسرحية يتضمن مزيجاً من مواقف درامية مأخوذة من مسرحيات شكسبير (ماكبث، وهاملت، وريتشارد الثالث، وحكاية شتاء). ويرى كريستوفر اينز، أن هذا كله يرتبط بنبذ جاري لذلك التصور الذي يرى أن الفن ينطوي على سمة العظمة، أو الأبهة، على الرغم من أنه يبدو، أول وهلة، نوعاً من الاستخفاف، أو حتى المحاكاة الساخرة التي لا تهدف إلى شيء [١٦].

وتعد مسرحية (أوبو)، بأقسامها تطبيقاً عملياً لنظرية جاري عن الباتافيزيقا [١٧]، أي علم الحلول الخيالية، الذي تبدو علاقته بالعلم، في مفهومه العام بكونه يقوم على تحليل العالم ووصفه بشكل منطقي، أشبه بالعلاقة بين المسرح المضاد عند جاري، والدراما التقليدية. ولعل ما يؤكد على طليعية هذه التجربة المسرحية قول أندريه جيد عنها "إنها الشيء الخارق للعادة، الذي لم يرَ المسرح مثله منذ وقت طويل"، ووصف ييتس لها "بأنها علامة تنهي مرحلة كاملة في الفن".

ويمكن الاستنتاج من ذلك أن عرض (الملك أوبو) شكّل تحولاً مسرحياً جذرياً عميقاً تمخضت عنه الاتجاهات التجريبية في المسرح العالمي، كالتعبيرية، والسريالية، والطليعية، والبصرية، والطقسية على مختلف أشكالها.

أنتونين آرتو: نحو لغة طقسية بصرية

إن أول مظهر من مظاهر تأثر آرتو بتجربة جاري، المجنونة، المقوضة للقواعد المسرحية، والمعايير الجمالية، والأنساق الأخلاقية، هو إطلاقه اسم (مسرح الفريد جاري)، على مسرحه الذي قدم عليه بعض تجاربه المجارية لروح جاري المتمردة، وخاصة تلك التي تهدف إلى إحداث تأثيرات صادمة (١٨) في ذهن المتلقي، وذائقته الجمالية، وقيمه التقليدية، وإرباك حواسه، على غرار ما فعله رامبو في صوره الشعرية الصادمة، ووضع مسلماته موضع المساءلة، والوقوف بينه وبين أي تصور عقلاني للواقع. وبعد مشاهدة آرتو للمسرح البالينيزي حاول أن يزاوج بين مصادرة الطقسية والسحرية والروحانية من جهة، وصور القسوة والعنف والهلوسة، والأشكال الغرائبية، والتجريد الرمزي في مسرح جاري من جهة أخرى. وفي السياق ذاته دعا إلى أن يقوم المسرح بتطوير لغة طقسية بصرية من خلال إعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية، أو ما يسميها بـ (العلامات الهيروغليفية) إشارةً إلى كونها علامات صورية (١٩). وكان للسينما الصامتة أثر كبير في تعميق نزعته إلى خلق مسرح يتصدر فيه خطاب الجسد، والتشكيلات الحركية والتكوينات المبهرة، ويتواصل مع المتلقي من خلال بنى مشهدية، بدلاً من التواصل بالكلمات، أو اللغة المنطوقة، التي أعتقد بأتها أصبحت عاجزة عن تحقيق التواصل بين البشر في القرن العشرين، وهو اعتقاد أخذ به أغلب الكتاب الطليعيين، ولذلك

نبذ أدبية الخطاب المسرحي، مثلما نبذ السينما الناطقة، التي عدها مجرد "عبث محض ونفي للسينما ذاتها"[٢٠]، ورفض هيمنة الملفوظ على النص المسرحي، ودعا إلى تجريده من الثرثرة التي تكبله، بل إلى انتهاكه وتهشيمه، وعدم خضوع المخرج له، لاستخلاص جوهره القابل للرؤية، أو المشاهدة، وجعله نقطة انطلاق ليس إلاّ، لأن النص، حسب رؤيته، يتوجه إلى وعي المتلقي وذهنه، ويُهمل لا وعيه؛ وفي هذا الصدد يقول "أنا أفعل بالنص ما أشاء"، وبالفعل حول النصوص التي أخرجها إلى نوع من الصراخ، وتلاوة التعاويذ السحرية، والتمتمات المصاحبة للمشاهد البصرية التي يغلب عليها الطابع الطقسي والإيمائي والرقص البدائي والغناء والموسيقى. واستبدل شعر الحوار بشعر في الفضاء، أي بشعر بصري يتموضع في كل ما يُرى على المسرح من أداء جسدي (حركي وإيمائي)، وتكوينات، وكتل، وألون، وإضاءة.

لقد تمثلت السينما لآرتو في قدرة الكاميرا على تركيز الانتباه على ما يبدو أشياءً ليست لها دلالاتها، ولكن كانت لها أهميتها بالنسبة له، وجعل كل ما يفتقر إلى الحياة حياً. إضافةً إلى أن عميلات تقطيع الصور أمكنها خلق عمليات تحول، وإيقاعات أصبح العالم من خلالها صورةً وجدانية[٢١]. ولكن آرتو، على الرغم من شطحاته وجنونه، لم يكن حالماً إلى الحد الذي يجعله يظن أن المسرح المتاح له، بتقنياته في الثلاثينات، كان قادراً على صياغة الصور المرئية

بذات الحرية الكبيرة المتوفرة للسينما[٢٢].

ولئن كان منظور آرتو للمسرح، على الرغم من تكامله، مطمحاً عسير التحقيق على الصعيد العملي، ولم ينل أي نجاح في زمنه، بل أهمل تماماً في بلده فرنسا، وهوجم من منطلقات مختلفة، منها أنه يستعصي على التمثل والمقاربة، ويقوض مبادئ الدراما المتواضع عليها، فإنه جرى اعتناقه، "وأسس عليه كل الاتجاهات في المسرح الطليعي الأمريكي والبولوني، التي غيرت من هدف المسرح، وفجرت شكله التقليدي من خلال إعطاء الأولوية للجسد وللحركة على حساب النص"[٢٣]، وشكل هذا المنظور إطاراً مرجعياً أساسياً لمعظم تجارب المخرجين الطليعيين الذين مرّ ذكرهم، ولأولئك الذين تبنوا لاحقاً أشكال المسرح الطقسية والصورية في الدول الاشتراكية المنحلة، والاسكندنافية، وأميركا اللاتينية، وبعض الدول الآسيوية والإفريقية، ومنها العربية، التي برز فيها عدد من المخرجين، على اختلاف تمثلهم وتبنيهم لذلك المنظور، وصيغ التعبير الصوري، أو البصري في تجاربهم الإخراجية، ومنهم: صلاح القصب، محمد إدريس، الفاضل الجعايبي، الفاضل الجزيري، الحليب شبيل، حاتم دربال، شفيق المهدي، عبد الله السعداوي، حازم كمال الدين، ناجي عبد الأمير، يوسف الحمدان، باسم قهار، كاظم النصار، حكيم حرب، أحمد حسن موسى،...وغيرهم. وسنحاول، في الفقرة التالية، الاكتفاء بمقاربة ما اتيح لنا أن نشاهند من تجارب المخرج

العراقي صلاح القصب، أو نقرأ عنها، آملين أن نوسع هذا المبحث، لاحقاً، ليشمل تجارب المخرجين الآخرين، على الرغم من أن ذلك مطمح صعب في ظل غياب فرص الاطلاع على تلك التجارب، وشحة المراجع عنها.

كريم جثير: على حافة الصورة

في عام ١٩٧٩، وقبل أن يبدأ المخرج العراقي صلاح القصب تجربته الأولى في تطبيق (مسرح الصورة)، الذي ارتبط ظهوره في العراق باسمه، على نص شكسبير (هاملت) عام ١٩٨٠، كتب طالب موهوب في معهد الفنون الجميلة ببغداد اسمه كريم جثير، (وهو في سن الثامنة عشرة)، نصاً مسرحياً يحمل عنوان (الأقنعة)، وخطط لإخراجه وتقديمه في بيت أسرته الفقيرة بعد نجاحه في تقديم عرض مونودرامي في المكطان نفسه، ذلك العرض الذي حقق من خلاله ريادة في استخدام البيت مكاناً للعرض المسرحي في العراق، سبق به تجربة المخرج عوني كرومي (ترنيمة الكرسي الهزاز)، التي عرضها عامن ١٩٨٥ في بيت ذي طراز بغدادي. ولكن ظروفاً قاهرة حالت دون تقديم (الأقنعة) آنذاك، ثم أتيحت لكريم جثير فرصة إخراجه وعرضه، بعد أحد عشر عاماً، في مصيف (سرجنار) بالسليمانية، فكان العرض تجربة ذات بنية صورية مثيرة تجري مشاهدها في الهواء الطلق، وعلى مساحة تزيد عن ١٠٠٠متر مربع. وقد استثمر المخرج ذلك الفضاء الواسع بأشجاره

ونافوراته وأسواره استثماراً جمالياً ودلالياً حاذقاً، ثم ختم المشهد الأخير من العرض في مرآب للسيارات. ولم ينشر النص في كتاب إلا بعد إربعة وعشرين عاماً مع عشرة نصوص أخرى للكاتب، بعد أن أصبح مخرجاً وكاتباً معروفاً.

يتسم نص (الأقنعة)، كما أشرنا، بخصائص كثيرة من مسرح الصورة، فمشاهده تتوزع على عشر أمكنة تشكل جغرافية البيت، وتطغى على هذه المشاهد بنية صورية غرائبية لا يرتبط بعضها ببعض بحبكة درامية تقليدية، بل بنسق من العلاقات السيميائية والطقسية الشديدة الإيحاء، ويحجمل وعياً متقدماً، ورؤية إنسانية تستغور قضايا العصر الكبرى، وتستشرف الكوارث والمحن التي لحقت بالعراق خلال العقود الثلاثة الماضية، إضافة إلى أن بناءه الدرامي ذو منحى طليعي حديث يفلت من التنميط لتداجل مستويات عديدة من الأشكال الفانتازية والسريالية والعبثية والرمزية في نسيجه الفني، وأن أجواءه تبدو خليطاً من الجد واتلسخرية والجاء والمأساة بحيث تجعله أقرب إلى الكوميديا السوداء [٢٤]. وفي تحليلنا المنشور لهذا النص خلصنا إلى أنه حمل في وقته ثلاث علامات أساسية تنبئ بميلاد مبدع مسرحي ذي موهبة حقيقية، أولها حسه التجريبي المسكون بهاجس التجديد والبحث والمغايرة، وثانيها ريادته في ممارسة شكل مسرحي ذي منحى صوري في المسرح العراقي، من دون أن يطلع على تجارب مسرح الصورة، أو منطلقاته

النظرية في الغرب، كما هو الحال مع صلاح القصب، وثالثها تنبؤه بكوارث الحروب والدمار والقمع والجوع التي حلت ببلده العراق، مستقرئاً واقعه السياسي على نحو صحيح [٢٥].

صلاح القصب: منهج الصورة

نوهنا إلى أن مسرح الصورة في العراق قد ارتبط باسم صلاح القصب، عملياً ونظرياً، بدءاً بعرض (هاملت)، الذي قدمه في كلية الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٨٠. ولا بد أن يكون القصب قد اشتغل على هذا المنهج خلال دراسته العليا في رومانيا، وإلا لما بدا متحمساً لتطبيقه،والتنظير له مع أول خطوة له بعد وصوله، وعمله استاذاً في الكلية. وقبل تحليل (هاملت) لا بد من تقديم عرض مكثف لابرز ملامح هذا المنهج، استناداً إلى قراءة خاصة في مخطوطة البحث الذي كتبه القصب في منتصف الثمانينات، وهو بعنوان (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق)،وإلى التجارب التي شاهدناها له.

تقوم بنية الخطاب المسرحي في مسرح الصورة على شبكة من التكوينات الجسدية، والأشكال الحركية والإيمائية والسينوغرافية المركبة، الغامضة، المصممة وفق علاقات إيحائية متغيرة، وتصاحبها إيقاعات صوتية بشرية مختلفة، كالتمتمات، والصرخات، والتأوهات، والهمهمات. وقد تستغني هذه البنية عن الحوار استغناءاً تاماً، أو تكتفي بالقليل الجوهري منه لإعلاء

الجانب البصري في العرض. أما خصوصية هذا الخطاب فإنها تتمظهر في الأسس الآتية:

١ -إضقفاء الجو الطقسي على العرض.

٢ -التوكيد على أنماط السلوك والأفعال التي يفرزها اللاشعور عند الشخصية.

٣ -عدم ترابط الأفعال، وتقاطع حلقاتها باستخدام أسلوب الهدم والبناء المتكرر للفعل، أو الحافز الواحد، بحيث لا تنمو الأفعال نمواً طبليعياً، كما هي الحال في ما يسمى ب"المسرح الواقعي" .

٤ -اختزال المشاعر، وتقديمها في شمولية مركزة.

٥ -تحفيز طاقة المتلقي على التخيل والتأويل.

٦ -الصورة تبدأ من شكل فوضوي وقلق وملتبس لتنتهي إلى شكل منتظم ومستقر قابل للفهم والاستنطاق.

٧ -الصورة تنزع إلى أن تكون حلماً متدفقاً يثير بغرائبيته، وكشفه عن المسكوت عنه، والمطمور في داخل الإنسان.

٨ -الزمن في العرض ينبني على فرضية الذاكرة، ويزاوج بين مفهومي الزمن التاريخي، والزمن الأسطوري.

٩ -سيناريو النص لا يعدو عن كونه نقطة إنطلاق لصياغة عرض تشكله مخيلة المخرج والممثلين والتقنيين، وتجليات الارتجال المنظم.

١٠ -الشخصيات غالباً ما تكون مفتتة، شعورياً ووجودياً، وعلامات قابلة للتكرار، والموت والانبعاث.

١١ - يعتمد أداء الممثل على التفاعل الوثيق بين الفعل الداخلي (السايكولوجي)، والفعل العضلي الخارجي.

١٢ -العرض يستبدل شاعرية الحوار اللغوي (الملفوظ) بشاعرية الفضاء التي تجمع بين لغة الإشارات، والتشكيلات، والألوان.

ولا يخفي صلاح القصب في بحثه، ومحاضراته، والحوارات الصحفية التي تُجرى معه، أنه أخذ هذه الأسس عن أستاذيه الرومانيين، المخرجة (ساندا مانو)، والمخرج (ليفيو جوليه)، المتأثرين إلى أبعد الحدود، طبعاً، بمنظور آرتو للمسرح، وتجاربه، وأفكاره التي وضعها في كتابه (المسرح وقرينه). وفي الوقت نفسه كثيراً ما يؤكد، ولكن من دون مسوغ، على أن الرائد الحقيقي لمسرح الصورة في العراق هو المخرج، وأستاذ السينما حميد محمد جواد، الذي أخرج عام ١٩٦٧ مسرحية (هاملت) برؤية تجريبية سريالية، أو على نحو أدق تميز إخراجه لها بشطحات سريالية، كما قيل في حينها، إذ جعل خشبة المسرح على شكل علامة استفهام

كبيرة، في حين جعل بعض عناصر الفضاء المسرحي يتخذ أشكالاً أخرى ذات انحناءات غريبة، وبعضها الآخر على شكل عصي. ودليلنا على افتقار توكيد القصب هذا المسوغ العلمي أننا رافقنا المخرج جواد أشهراً عديدة، وهو يقوم بإعداد رواية ديستويفسكي (الأخوة كارامازوف) للمسرح، ويجري التمرينات الإخراجية على النص المعد، ويتهيأ لتقديم العرض، بعد أن أنجز له ديكوراً ضخماً في الهواء الطلق بكلية الفنون عام ١٩٨٠، فوجدناه يطبق منهج استانسلافسكي تطبيقاً حرفياً، سواء في تدريب الممثل على أداء دوره، أو في الإخراج، أما الفضاء الذي صممه للعرض فكان محاكاة لقلعة حقيقية، بنية وطرازاً. ويبدو لنا الآن أن القصب يبخس، أما الفضاء الذ ي صممه للعرض فكان محاكاةً لقلعة حقيقية، بنية وطرازاً. ويبدو لنا الآن أن القصب يبخس دوره الشخصي، وريادته، إذا ما استثينا تجربة كريم جثير، في غرس مسرح الصورة في العراق كلما تحدث عن حميد محمد جواد، على الرغم من المكانة المهمة التي يحتلها الأخير في تاريخ المسرح العراقي.

قدم صلاح القصب خلال عشرين عاماً اثني عشر عرضاً مسرحياً، في سياق مسرح الصورة، هخي (هاملت، الخليفة البابلية طائر البحر، الملك لير، أحزان مهرج السيرك، الحلم الضوئي، العاصفة، عزلة في الكرستال، الشقيقات الثلاث، الخال فانيا، حفلة الماس، وماكبث). وسننتخب سبعة من هذه العروض فقط لأنها

تكفي، من وجهة نظرنا، لاستقراء أبرز عناصر الرؤية المسرحية الصورية في تجربة المخرج، ونبدأها بالعرض الأول (هاملت). لقد شكل هذا العرض صدمة للوسط المسرحي في العراق إبان عرضه قبل ربع قرن، لا بسبب طابعه التجريبي، فقد اعتاد ذلك الوسط على الرؤى الإخراجية التي تشتغل على تحديث النصوص الكلاسيكية، أو تقوم بتغييرات شكلية على فضاءاتها، وأجوائها، وطبائع شخصياتها، أو تختزل مشاهدها وحواراتها، وتحذف منها ما يتعارض وروح العصر، بل لانتهاكه النص الشكسبيري، وغرائبيته، وافتراضاته وصوره العجيبة، وتأويلاته السايكولوجية، وأجوائه الطقسية البدائية؛ فقد افترض المخرج عدم وجود جريمة حقيقية تقض مضجع هاملت، وهي جريمة قتل أبيه الملك، وإنما هي وهم محض صاغه مخياله المريض، كونه مصاباً بالانفصام (الشيزوفرينيا)، في ذات الوقت الذي تعاني فيه مملكته من روح شريرة مدمرة. وعلى هذا الأساس جعل القصب هاملت يتحرك في خطين: يسير الأول تحت سيطرة الروح الشريرة، ويسير الثاني بمعزل عنها، وهو يمثل الأفق العقلاني في سلوكه ورؤيته، فحينما يكون تحت تأثير الروح الشريرة يظهر متلبساً شخصية إفريقي بدائي (مثّلها ممثل أسود البشرة)، وتبدو له شخصية أوفيليا بوجه إفريقي بدائي (مثلتها ممثلة سوداء أيضاً)، ترتدي زياً تمتزج فيه ألوان زي كل من أوفيليا والملكة الأم الحقيقيتين، وحينما يكون هاملت خارج تأثير تلك الروح يظهر في شكله الاعتيادي (مثّله

ممثل أبيض)، ويرى في أوفيليا الحقيقية (مثّلتها ممثلة بيضاء ذات وجه طفولي) روح البراءة، ومثالاً للوضوح والحب والمستقبل. ولكي يعمق القصب الجانب المريض في مخيلة هاملت، وروحه القلقة، وانفصامه العقلي فقد وظّف في فضاء العرض أشكالاً ورسوماً وأشياء مختلفة مستوحاة من الفنون البدائية، كالأسماك الحجرية، والأواني الفخارية، والحيوانات الخرافية، وعمد إلى شطر الشخصيات، واستخدم في بعض المشاهد المؤثرات الضوئية الخاصة، كالأشعة فوق البنفسجية، لخلق أجواء طقسية، وصور ذات ملامح سحرية، تدعمها أبخرة ودخان وروائح منتشرة في فضاء العرض. وفي محاولة منه للإيحاء إلى المتلقين بأن أحداث المسرحية وشخصياتها هي أحداث وشخصيات شمولية (كونية) توجد في أي عصر وبيئة، لا في العصر الذي حدده شكسبير في الدنمارك، فقد جردها من ملامحها البيئية، وإطارها التاريخي. ولكن ينبغي التوكيد على أن رؤية القصب لهاملت و أوفيليا بوصف كل منهما شخصيتين متناقضتين، تفصح عن موقف كولونيالي يشبه مواقف آرتو وبروك وغروتوفسكي وشيشنر في تعاملهم مع التراث الملحمي والطقسي لشعوب الشرق تعاملاً جرده من سياقه المعرفي والروحي، ووصمه بـ "البدائية"، أو نتاجاً للآخر "الشرقي" المختلف، والساذج، وغير العقلاني[٢٦]؛ فشخصية هاملت البيضاء هنا تتصف بالعقلانية، والوضوح، والتحرر من سطوة الميتافيزيقيا، في حين أن شخصيته السوداء، وهي تمثل الآخر المختلف، تتصف

بالبدائية، واللاعقلانية، والاستسلام لسطوة الروح الشريرة). وكثيراً ما عبرت الكتابات الاستشراقية عن مواقف شبيهة تمثل المركزية الغربية في رؤيتها للآخر.

وفي تجربته الثانية ابتعد القصب كلياً عن النص الدرامي التقليدي، كنقطة إنطلاق، أو عجينة يصنع بها ما يشاء لتمرير رؤيته الإخراجية على وفق منهجه المسرحي، واختار نصاً محلياً صورياً بحتاً بعنوان (الخليقة البابلية)، أعده تلميذه ثامر عبد الكريم عن أساطير العراق القديم، لثلاثة دوافع: الأول للرد على من اتهمه بأنه استنسخ عرض (هاملت) من تجربة شاهدها في أوروبا، والثاني لصياغة عرض ذي بنية صورية بشكل مطلق، والثالث لمسرحَة جانب من الموروث الغني، ذي الشهرة العالمية، في حضارته العراقية العريقة. يقوم عرض (الخليقة) على سبعة ألواح تصور نشوء الكون البابلي بدءاً بالسكون، حيث الكون عبارةى عن كتلة هلامية (هيولى/ عماء) تسبح في الفضاء، يليه التشكيل، ثم الصراع بين عناصر الفوضى/ الشر المتمثلة بـ (تيامت)، إلهة المياه المالحة (الإلهة الأم للعالم الأول) من جهة، وقوى التنظيم/ الخير المتمثلة بـ (مردوخ) رب الأرباب (لاحظوا هنا النزعة الذكورية في الأسطورة) من جهة أخرى، وصولاً إلى انتصار العناصر الثانية على عناصر الأولى، ومن ثم خلق الإنسان، وبناء مدينة بابل المعروفة. وقد استخدم المخرج مادتين أساسيتين في سينوغرافيا

العرض هما: أقمشة شفافة، وستارة زرقاء كبيرة شكلت علامة ذات مدلولات مختلفة، منها أضفاء ضبابية على المساهد الأولى لتجسيد صورة العماء، وأخرى البحر والسماء.

وكما لو أنه أثبت لمناوئيه، في عرض (الخليقة)، أنه مخرج مبدع وليس ناسخاً لتجارب الآخرين، عاد القصب، من جديد، إلى النص العالمي، وتكرار فكرة انشطار الشخصية، فأخرج مسرحية (طائر البحر) لتشيخوف بأسلوب فانتازي/ صوري، مختزلاً الكثير من حواراتها، ومفترضاً، أيضاً، أن (تربليوف) و (أركادينا) مصابان بالشيزوفرينيا، وغرس الفعل الدرامي في إطار سينوغرافي ذي طابع ذهني، مجرداً إياه من ملامحه الواقعية التي حددها تشيخوف، فالبحيرة التي أوحى بوجودها في وسط المسرح وضع فيها أشياء لا ترتبط بعلاقات كنائية، بل اعتباطية، أو رمزية، مثل: لوحة الموناليزا، وآلة كمان، وحقيبة سفر،.. إلخ، ويثير تجاورها في ذلك الفضاء، بل وجودها أصلاً هناك، استغراباً وتساؤلاً لا إجابة له إلاّ في السريالية، حيث يجوز للمتناقضات الحسية والذهنية أن تتجاور، وتتأنسن، وتتحاور، وتختلط، اختلاط الليل بالنهار، كما يقول إيلوار. كما افترض أن (تربليوف) يموت بسبب فيضان هذه البحيرة، وليس انتحاراً بطلقة مسدس كما يحدث في النص الأصلي. ومرة أخرى وظّف القصب في هذا العرض ستارةً بيضاء شفافة، أسهمت الإضاءة والمؤثرات الصوتية، في جعلها توحي بماء البحيرة،

وجرد الشخصيات من انتمائها البيئي وملامحها المحلية من خلال الأقنعة والأزياء التي ارتدتها، والمكياج الذي مسخ وجوهها، للإيحاء بكونيتها.

وأعقب القصب (طائر البحر) بِـ (الملك لير) لشكسبير، مرةً أخرى، وجاء عرضه في مهرجان بغداد المسرحي الأول عام ١٩٨٥ فرصةً ثمينةً بالنسبة له، فمن خلاله أتيح للمسرحيين والنقاد العرب أن يشاهدوا، أول مرة، عرضاً لمسرح الصورة في سياق منهجه الذي يتبناه ويطبقه القصب في العراق، وكعادته فقد عمل مبضعه في النص، وحذف منه ما رآه غير جوهري، وغيّر الثيمة الأساسية التي يقوم عليها مفترضاً أن الأزمة التي أوقع الملك (لير) نفسه فيها ليست ناتجة عن الخطأ الذي ارتكبه بتوزيع مملكته على بناته الثلاث، بل عن الخطأ الكوني الموجود، أصلاً، في بنية العلاقات الإنسانية. وقد عمد القصب في صياغته الإخراجية إلى إذابة الأصوات المحيطة بالملك كلها (بناته الثلاث، وصهريه...)، وحولها إلى ما يُشبه الأصداء التي تحيط بالصوت، أو إلى بقايا شخصيات تدور حول الشخصية الرئيسة، ولذلك بدا نصه الإخراجي وكأنه نص مونودرامي. كما اختزل الحوار إلى ما يُشبه الصمت أحياناً، وتصدرت البنية المشهدية الصورية تصدراً طاغياً، وباتت هي العمود الفقري للعرض. واشتغل القصب على الكوريغرافيا، فأصبحت أجساد الممثلين هي الأداة الرئيسة للتعبير

بدلاً من الحوار، وقد شكلها على المسرح تشكيلاً سينوغرافياً بنوع من الدينامية البلاستيكية. وكرر استخدام القماشة البيضاء كعلامة تشير إلى الكفن/ الموت الذي يلف التراجيديا وشخوصها، كما استخدم في بناء السينوفرافيا أقفاصاً حديدية، وتابوتاً يتصدر الشكل، ووضع في يد البهلول بوقاً صامتاً (وهو علامة رمزية لانهيار المملكة)، إضافة إلى العجلات التي يتنقل الشخوص بها (وهي أيضاً علامة رمزية تدل، إيحائياً، على عجزهم). وأسند دور الملك (لير) لممثلين يوجد بينهما تباين صارخ في العمر والهيأة والصوت، أحدهما سامي عبد الحميد، الذي يقترب إلى الستين، ويتميز بامتلاء الجسد، والطول النسبي، ورخامة الصوت، والثاني كريم رشيد، دون الخامسة والعشرين، المعروف بقصر قامته الملفت، ونعومة صوته.

وفي عرض (أحزان مهرج السيرك)، الذي أعده عن سيناريو قصير للكاتب والشاعر الروماني ميهاي زامفير، خطا القصب خطوةً أكثر إيغالاً في تجريد الصورة المسرحية من ملامحها الإيقونية، فقدم تجربة ذات أجواء غريبة تتداخل فيها مستويات عديدة من أشكال التعبير البصري السيريالي والفانتازي والرمزي، في نسيج شديد الكثافة، تفتقر فيه اللقطات والمشاهد إلى الحد الأدنى من المعقولية، فلا وجود لأي حبكة، ولا استمرارية للفعل، ولا زمان وفضاء تاريخيي، بل ذاتيان ونفسيان، حيث تبدو

معظم المرئيات والكائنات في فضاءات سحرية وحلمية، وهي تقطع من سياقها الطبيعي وتوضع في مواقع اعتباطية مدهشة، وتنتقل بحركات سائلة كما لو كانت كائنات أسطورية توحي بإحساس باطني بالقلق. تشبه الدلالة الأساسية للعرض تلك الدلالة التي يخرج بها قارئ رواية (الشيخ والبحر) لهمنغواي، ومفادها "أن الإنسان قد يهزم، ولكنه لا يقهر"، فالمهرج، وهو بطل العرض، الذي جعل منه القصب فناناً موسيقياً موهوباً، لا مهرجاً مضحكاً، يعيش في وسط اجتماعي غير إنساني، يحاصره باستمرار، ويعمل على مسخ موهبته بشتى أساليب العنف والاضطهاد، الأمر الذي يولد في نفسه إحساساً دائمياً وعميقاً بالرعب يدفعه إلى الاستسلام للأحلام والكوابيس والتداعيات الحرة الغريبة التي تتبدى فيها صور مفزعة وغامضة للمعاناة، وتتمظهر القوى التي تستلبه في شكل كائنات وحشية تلتهم الحياة، وتقتل الحب، وتسحق البراءة، وتشوه الجمال من خلال طقوس شديدة الإثارة يحكمها السحر واللامنطق. ولكن على الرغم من ذلك كله لا يفقد المهرج روح المقاومة إلّا في حالات خاصة يكون فيها خصومه في أشد فورانهم الوحشي، فيضطر إلى الاستجابة لرغباتهم، ويشرع في التوقيع على صوره، وتوزيعها على المعجبين، متحملاً تحول صورته إلى كائن ضئيل في نظر زوجته. وفي الأخير يعيده المخرج إلى حلبة الصراع، ويخرجه منها مصراً على الاستمرار في إبداعه، ونمط الحياة التي يريد أن يحياها؛ وهذا ما توحي به اللوحة الختامية في العرض،

حيث يظهر جالساً على الأرض برفقة زوجته، وبيده كتاب يقرأ فيه، في جو تأملي ساكن، وكأن ما حدث له اختبار لصلابته وعزيمته ليس إلّا (٢٧). وعلى النقيض من رؤيته الكونولياليه في عرض (هاملت) اتسمت رؤيته في هذا العرض بإنسانيتها العميقة، وقد أسند دور المهرج (المتحضر/ المبدع/ الشفاف) للمثل الأسود نفسه الذي مثّل دور هاملت "البدائي".

وشارك القصب في إخراج (الحلم الضوئي) مخرج طليعي آخر في المسرح العراقي هو شفيق المهدي، ويمكن إدراج هذا العرض، وهو في الأصل سيناريو من بضع صفحات كتبه المخرجان، في سياق ما يسمى بالـ(Meta-theatre)، أو (المسرح الانعكاسي) الذي يعرّف بأنه "تشكيل مسرحي يحيل المتلقى على نسق اللعبة المسرحية ذاتها، لا إلى تصور خاص عن طبيعة الواقع الحيوي (=المرجع) للمتلقي، أو إلى أية تصورات ميتافيزيقية" [٢٨]. واستناداً إلى ذلك فهو خطاب مسرحي ينبه المتلقي إلى آلياته دبلاً من أن يخفيها خلف قناع وهمي، ويمثل تطبيقاً، في حقل المسرح، لأفكار السيميائيين الذي رفضوا النظريات التقليدية للفن بوصفه محاكاةً، وانعكاساً شفافاً للواقع. وهو ينهض، أساساً، على شيفرات لا شعورية تتضمن تصورات ذهنية ونفسية تفتقد إلى المنطق، وتسودها الاعتباطية التي تبيح كل شيء خارق للعادة أو الاحتمال، وتهيمن عليه العلامات البصرية (المكانية) تبعاً لمعيار الالتقاط من

جانب المتلقي، والعلامات الاصطناعية، تبعاً لمعيار المنشأ العلامي. وقد توصلنا إلى تحديد ثلاث مجموعات من هذه العلامات:

١ -علامات انعكاسية، وتضم: المؤدي بوصفه ممثلاً، المؤدي بوصفه منتجاً للعرض، المؤدي بوصفه متلقياً.

٢ -علامات رمزية تتألف من: شبكة التكوينات، العلاقات بين المؤدين، السينوغرافيا بما فيها من ملحقات، وإضاءة، وأزياء.

٣ -علامات إشارية (إمارية): وتتمثل ببعض الحركات والإيماءات.

ويمكن الرجوع إلى كتابنا (شفرات الجسد: جدلية الحضور والغياب في المسرح) للإطلاع على تحليل سيميائي مفصّل، مرفق بالخطاطات، لكل تلك المجموعات العلاماتية، التي استنتجنا منها أن عرض (الحلم الضوئي) عرض تجريبي صوري بشكل مطلق، يستغني عن النص، حتى كنقطة انطلاق، ويقوم على لغة الجسد، ويتسم بعدم ترابط أفعاله المسرحية، وتقاطعها منخلال صيغة البناء والهدم المتكرر للفعل، والتحول المستمر للشخصية، وعدم استقرارها على مواقف أو حالات محددة، أو واضحة. أما الفضاء الذي يجري فيه العرض فهو فضاء مفتوح (يشكّل اقتراحاً سيميائياً يُقدم للمتلقي لكي يملأه بمخياله)، وتتألف العناصر الملقاة فيه من مجموعة أشياء ومرئيات غير متجانسة، تنتمي إلى أنساق

متعارضة، بحيث يمكن تغيير تتابعها وفق كيفيات مختلفة، من دون أن يحدث أي خلل في العلاقات الأفقية فيما بينها. وأخيراً، وبسبب تعليق العرض للمعنى، أو إرجائه (بالمعنى الذي اجترحه ديريدا)، فإنه يصعب الإمساك بأي ثيمة، أو مدلول مركزي له، فدواله، في الأغلب، حرة عائمة يمكن أن يستحضر لها المتلقي مالا يحصى من الصور الذهنية من خلال فعاليته القرائية الاستعارية.

وكما بدأت تجربة الصقب مع تراجيديا (هاملت) لشكسبير، فقد انتهت، حتى الآن، مع تراجيديا (ماكبث) للكاتب نفسه، في عرضه الأخير الذي قدمه عام ١٩٩٨، قبل أن ترغمه تراجيديا بلده إلى الرحيل، والعمل موظفاً في المجلس الثقافي الوطني بدولة قطر. ولأن رحيلنا عن البلد سبق تقديم هذا العرض، فإننا لم نحظ بمشاهدته للأسف، بل وصلتنا أصداؤه عبر الصحافة والأصدقاء، ولذا سنستعين بتحليل طالب ماجستير له، كان قد خصص رسالته للصورة ودلالاتها في تجارب القصب. يقول صاحب التحليل إن المخرج بدا في عرض مسرحية "ماكبث" يشتغل على مفهوم جديد في بناء الصورة المسرحية وتشكيلها، إذ اعتمد على فلسفة المكان المفتوح أولاً، واستخدم مجموعة من الفنون المجاورة في معالجته الإخراجية للنص الشكسبيري المبني على تجليات الجريمة، وعمق مأساة التضخم الإنساني المتولد نتيجة لتصارع الطموحات غير المشروعة. ويضيف أنه وجد ثيمة هذه المسرحية تشتغل على فعل القتل، الذي

أصبح تاريخاً لأسكتلندا، وتتقلص أحداثه إلى صورة واحدة وتقسيم واحد، القتلة والقتلى. ومن فعل القتل ينطلق المخرج صلاح القصب في رؤيته للعرض المسرحي، ويعول عليه بمعالجاته للفضاء، وحركة الشخصيات والأدوات المسرحية، وفي رسم أجوائه عبر الصورة التي هيمنت على مجمل العرض المسرحي، وأن الصورة/ الحركة التي وضعت لتعميق المأساة، كانت معدة سلفاً في سيناريو مصغر، يهدف إلى نقل مأساة شكسبير إلى واقع مغاير تتمازج فيه الفنون: الرسم، النحت، السينما، والمسرح، اعتماداً على آلية القص واللصق، وعلى مستويات الحوار، الذي تجسد فيه صوتا ماكبث والليدي مكبث الداخليين.. وثمة محور آخر فرض نفسه على العرض تمثل في تلك العزلة التي فرضتها الشخصيات على نفسها.. لإخفاء نواياها ومفاجآتها. ويشير صاحب التحليل إلى أن العرض قدم في ساحة كلية الفنون والكراج المجاور لها بمستوييه (الساحة شبه الدائرية) و (الخلفية المستطيلة –الطبيعية-) توكيداً لفلسفة المكان المفتوح التي يستند إليها القصب. ويمضي صاحب الرسالة قائلاً إنه ركز فعل القراءة الجمالي على مفردة الصورة/ الحركة من خلال دمج أكبر قدر ممكن من التقنيات والخامات والفنون الأخرى... بالتعاضد مع المستوى الدلالي للفضاء المسرحي بمستوياته المتعددة (السكلة، السيارة، الأرضية، الأشجار) ومع الجسد الإنساني. كما وظف تقنية السينما، مستفيداً من مفردات الصورة المتحركة فيها، وأبعادها المعروفة (لقطة قريبة، لقطة بعيدة، لقطة مزدوجة، لقطة

عامة). وركز في تلخيصه لنص شكسبير على الحوار المنفرد لكل من ماكبث والليدي، مستبطناً دوافعهما الوحشية التي أنتجت القتل (٢٩).

إشعاع الصورة

لقد كانت هذه العروض التي صاغها القصب، ووقفنا على بعض ملامحها، إضافةً إلى تلك التي ذكرنا عناوينها فقط، مغامرةً فنية خلخلت الذائقة الجمالية، والثوابت المعرفية، وأعراف التلقي المألوفة في المسرح العراقي، واستفزت الأذهان الراكدة لعشرات المسرحيين والمثقفين، وصدمت آفاق توقعاتهم بجسارتها وتطاولها على المواضعات المسرحية والقيم الدرامية التقليدية، وتقاطعها مع واقع اجتماعي محاط بالأسلاك الأيديولوجية، ومعبّأ للحرب والقتال، ولذلك كان من الطبيعي أن يُنعت، وخاصةً في السنوات الأولى من تجربته، بشتى النعوت، أقلها أنه شكلاني، مارق، غامض، غير عقلاني، جامد العواطف، ومهلوس.

ويجدر أن نشير في الختام إلى أن تجربة القصب المتفردة في مسرح الصورة، بغض النظر عن تباين النقاد في استقبالها، وثرائها الإبداعي ونقاط ضعفها، قد تركت أثراً كبيراً على جيل من المخرجين الموهوبين في العراق، وبعض الدول العربية، وحفزته وحرضته على إنتاج خطاب مسرحي بصري يقوم على بنى مشهدية، في التشكيل الحركي، والأداء الجسدي، والسينوغرافيا، بيد أن هذا

الجيل، كما نرى، لا ينسخ تلك التجربة، بل يعتمد على القراءة التأويلية الخلاقة للنصوص، وإبراز المسكوت عنه، أو اللامفكّر فيه في داخلها، ومحاولة إيجاد علاقات سيميائية/ إيحائية، بعضها جريء، وبعضها حذر جداً، بين نصوص العروض المنتجة عن تلك القراءة والواقع السياسي والاجتماعي. وها هي شهادة المخرج/ الشاعر كاظم النصار التي ألقاها خلال ندوة ثقافية تكريمية أقامها ديوان الشرق -الغرب في بغداد للقصب، تعترف، بصراحة نادرة، بذلك التأثير الذي تركه القصب. يقول النصار: "إني الموقع أدناه كاظم النصار، ٤٥ عاماً، أقر واعترف، وأنا في كامل قواي العقلية، بأن الرجل المحتفى به هذا اليوم الدكتور صلاح القصب، قد حطم ثوابتي وقناعاتي المسرحية، وكذلك المنطق الذي يحكم مفردات ما تعلمته. وإنني أقر بأن كل الارتكابات المسرحية التي قدمتها كانت بتحريف غير مباشر منه، بل أنه ربما حطم ثوابت وقناعات الكثيرل من أبناء جيلي، وأسبغ عليهم تصوراته حتى شكلنا نحن، بوعي أو من دونه، امتداداً لتجربة مسرح الصورة في العراق، التي بدأها القصب مطلع الثمانينيات، حيث يجري التركيز على البنية المشهدية والصورية للخطاب المسرحي، بوصفه فعلاً مرئياً قبل أن يكون فعلاً سمعياً" [٣٠].

الهوامش

١ -تركي علي الربيعو،" عصر الصورة وتدمير سقف التاريخ"، جريدة الغد الأردنية ٢٠٠٦/٢/٢٥.

٢ -ينظر إلى"اصدار جديد من عالم المعرفة: عصر الصورة والحروب التلفزيونية"، موقع شبكة النبأ الإلكترونية: www.annabaa.org . ٢٠٠٥/١/١٦.

٣ -تركي علي الربيعو، المرجع السابق نفسة.

٤ -ينظر إلى الحوار الذي أجرته معه(المجلة الثقافية)، الملحق الأسبوعي لجريدة الجزيرة السعودية، العدد٧٨، ٢٧ سبتمبر ٢٠٠٤.

٥ -د.طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، عمّان: دار الشروق، ٢٠٠٢، ص ١٥.

٦ -سعيد الغانمي، المعنى والكلمات، الموسوعة الضغيرة، بغداد: دار الرشيد، ١٩٨١، ص٧٢.

٧ -جورج كونتينو، الحياة اليومية في بابل وآشور، ترجمة سليم طه التكريتي، وبرهان عبد التكريتي، بغداد: دار الرشيد، ١٩٧٩، ص ٣٠٦.

٨ -ليفي بريل، العقلية البدائية، ت. محمد القصاص، القاهرة: مكتبة مصر، د.ت، ص٢٩٣.

٩ -د.فاضل خليل، "تاريخ فن الدمى في العراق"، موقع (مسرحيون) الالكتروني: www. masraheon.com، ٢٠٠٥.

١٠ -د.ماري الياس، و د.حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧، ص٩٧. وكذلك: كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، القاهرة: مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ص ٢٧.

١١ -المرجع نفسه، ص ٩٠.

١٢ -المرجع نفسه، ص ٨٨.

١٣ -توماس ليبهارت، فن المايم والبانتومايم، ترجمة بيومي قنديل، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ ص١٠.

١٤ -د.ماري الياس، و د.حنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص ٩١، ٢٩٢. وكذلك توماس ليبهارت، المرجع نفسه، ص ١٦، ٢٠.

١٥ -كريستوفر اينز، المرجع السابق نفسه، ص ١٨.

١٦ -المرجع نفسه، ص ٥٢.

١٧ -"تقوم الباتافيزيقا على فرضية مفادها أن العالم كما ندركه ليس أكثر من بناء ذهني، ومن ثم فإن هذا بدوره يعني عدم وجود أي تمايز حقيقي بين الإدارك واختلال الإدراك (الهلوسة)". ينظر: المرجع نفسه، ص ٥٤.

١٨ -من ذلك، مثلاً، "تلك المقابلة التي أوجدها بين جمال الممثلة الأولى، في مسرحيته (اسرار الحب)، وفعل فظ (طلبه منها) يصدر عنها كلما تحدثت، وهو أن تضرط. وكان رد فعل النقاد إزاء ذلك شعوراً بالاشمئزاز، أما الممثلة فقد تركت الدور. "المرجع نفسه، ص١٣٣.

١٩ -المرجع نفسه، ص ١١٤.

٢٠ -المرجع نفسه، ص ١٤٧.

٢١ -كريستوفر اينز، المرجع السابق، ص ١٤٨.

٢٢ -المرجع نفسه، ص ١٥٠.

٢٣ -د.ماري الياس، و د.حنان قصاب حسن، المرجع نفسه، والصفة نفسها.

٢٤ -ينظر إلى النص ضمن كتاب (الأقنعة ومسرحيات أخرى)، دمشق: دار نينوى، ٢٠٠٣.

٢٥ -ينظر إلى مقالنا النقدي (الأقنعة ومسرح الصورة) المنشور في قسمين بزاويتنا الأسبوعية (عين الكلام) في جريدة (الزمان)، ٢٧ – ٢٠٠٣/٧/٣٠، وفي العدد الأول من مجلة (أحداق) الثقافية، امستردام، ٢٠٠٣.

٢٦ -للاطلاع على تفصيل ذلك نحيل إلى كتاب: روستم بهاروشا، المسرح والعالم، ترجمة د.أمين حسن الرباط، القاهرة: مركز اللغات والترجمة –أكاديمية الفنون، ١٩٩٦. وكذلك إلى: كريستوفر اينز، المرجع السابق، ص ٣٤-٣٥.

٢٧ -ينظر إلى تحليلنا النقدي للعرض في كتابنا: المألوف واللامألوف في المسرح العراقي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.

٢٨ -د. نهاد صليحة، أمسيات مسرحية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ١٨٩.

٢٩ -فراس جميل جاسم، "الصورة ودلالالتها في تجارب المخرج صلاح القصب" الكويت: جريدة الطليعة الأسبوعية، العدد ١٦٤٠، ١١ أغسطس ٢٠٠٤.

٣٠ -ينظر إلى: "ديوان الشرق – الغرب يكرم صلاح القصب"، موقع جريدة (الصباح) العراقية الإلكتروني: www.alsabaah.com.

الصورة .. لغز الفن

طلال معلا

اكلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له، وزاد شعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا، زاد حبي لها وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها.

هذه الكلمات للكاتب سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد)، جزء من توجه ساد مع الدعوة إلى النهوض والتنوير في المنطقة العربية، باعتماد المنهج الغربي والانبهار به والتبعية له، ويرى الباحث والمؤرخ الجمالي د.عفيف بهنسي بأن مسألة الهيمنة التي تناولت الذاتية الثقافية بالعمق، يجب أن لا تحول دون الاعتراف بتفوق الآخر والسعي إلى تجاوزه، ولكن على الرغم من جميع مظاهر التقدم ومحاولة العودة إلى الذات، فإن الحوار مع الغرب ما زال فاشلاً، ولعل السبب كامن في عدم الثقة المتبادلة، فالغرب ما زال لا يثق بأهلية الشرق على النهوض، ولا يثق الشرق بالغرب، طالما يعتمد منطق الغطرسة والتهديد. وإذا كان انبهار سلامة موسى وطه حسين وغيرهما بالغرب جزء من آلية الاستلاب التي وقع في إسارها المبدع العربي في إطار الصورة التي كان عليها حال الثقافة والإبداع في المنطقة العربية، وما يتمثل من تبعية وشعور بالدونية والإحباط التي عاشها الإنسان العربي، فإن كل ذلك يقع في الحوار الشمولي والتاريخي الذي يختصر العلاقات التصادمية

أو التوافقية أو تلك المتبادلة بين المجتمعات.

لم تكن الغاية من الإشارة إلى قول سلامة موسى إدانته، أو الوقوف موقف العداء منه، أو من غيره، لأن كلامه يقع في السياق التاريخي للفترة التي قيل فيها، وبما يدفع –ربما– إلى تجاوز حالة التحدي التي كان يعيشها المبدع العربي في اختياراته الأساسية للتعبير عن الحلم ومعاني الحياة العميقة المتمثلة في مشاريع نهضوية كبيرة استطاع الغرب أن يبلورها على أكثر من صورة بالتوافق مع النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي حققها الفرد في الغرب في انطلاقته نحو حداثة أسسها على مقاسه وشروط اختلافه عن الآخرين.

وإنما الغاية من ذلك محاولة الإشارة إلى الحاجة التي دفعت الإنسان للبحث عن سبل للتحرر من ثباته ووقوفه في مواقع يعتقد بأن جدراناً ساذجة تفصله عن الخروج منها، والمضي إلى فضاءات تتيح للمبدعين أن يحققوا أفكارهم فيها، في إطار من حرية التفكير والتعبير والإيصال. ولعل ما يواجهه المبدع التشكيلي العربي اليوم ليس أفضل حالاً مما واجهه المبدع العربي أيام سلامة موسى، وما قبله بقليل، فالتحولات التي أحاطت بقسوتها التحدي المجتمعي للاعتراف بالشكل الذي آلت إليه الفنون العربية آنذاك، في انتقالها من التجريد المطلق، ومن المحامل الشعبية، إلى اللوحة المسندية، التي طالت في بداياتها التشخيص، والمماثلة، والمحاكاة، وكل ما

شكل تحدياً للقيم والمواد، والمفاهيم السائدة آنذاك. هذه التحولات تكاد تماثل ما يجري اليوم من انعتاق، من فراغ القرون والزمن، إذ يتحول الفن إلى مادة يستهلكها سكان التجمعات الحضرية المعنية بالمتغيرات، ومن الحسرة أن نتذكر أن المدينة العربية التي كانت قبل خمسة عشر قرناً تقيم لمولد الشاعر الولائم والحفلات التي يشارك بها الجميع، هي ذاتها المدينة التي لا تقيم الآن وزناً لشيء سوى المادة).

العبارة الأخيرة، بل الحسرة التي يطلقها الزميل محمد العامري، إنما هي حسرة يتكرر تنهدها في الحوارات والمنتديات والمعارض، وهو يعزي ذلك مكرراً قولاً لجيورجي جاتشيف بأن البعد عن الانسجام مع الطبيعة أثراً تأثيراً بالغاً إذ كان أقدم تاريخ للوعي هو تاريخ الفكر المجازي (الفني) الذي ينطوي على ما للصورة من أسرار كبيرة، طمستها مع الزمن تراكمات بالغة التعقيد.

هل يكون من الممكن تمثل الصورة على هيئة الذات، أو الأنا؟، تساؤل قد لا يجيب تماماً على الحسرة، لكنه قد يهيئ لاكتشاف معاني الفردانية التي تميز الثقافة البصرية المعاصرة في العالم، والأفكار المقلوبة على خيارات إيديولوجية مبطنة بالحرية والشمولية، بينما هي في حقيقتها جزء من تنافس فلسفي لصياغة معاني عدم الاستقرار الإنساني، وكل ما يجعل الصورة الإنسانية تجري على غير ما توحي به قوتها وسطوتها. ولا نستطيع بأي حال

اليوم نكران التشظي الذي يصيب المحامل البصرية، ليس بسبب فساد الرؤية أو انعدام الرؤيا، بل لأن التحولات الوظيفية لدلالات المصطلح الإبداعي باتت تقود إلى خارج المتوقع، أو ما كان التسلسل التاريخي يوحي به، فقد انعدام تقريباً التوافق بين الحياة وأفكارها فأصبحت الصورة مدمرة لمبدعها أكثر مما يجب أن تكونه في التعبير عنه أو بمماثلته والتطابق مع أفكاره.

الآن توريد ينقل عن جريدة اللوموند ٨- ٩ سبتمبر ١٩٩١ ما كتبه سولاج:

(الرسم ليس وسيلة للاتصال، عنيت أنه لا ينقل معنى، وإنما يكون معنى بنفسه، يكون معنى بالنسبة إلى المشاهد حسبما يكون المشاهد). ويضيف تورين: (إن تشظي الصورة العقلانية للحداثة، للعقل، يظهر القوى الأربع المتعارضة التي يعرف التأليف بينها المجتمع المعاصر: الجنسية، والحاجات التجارية، والمشروع، والأمة. الأنا المتشظية مسقطة في الزوايا الأربع لهذه اللوحة: إذ تخترقها الجنسية، وتقولبها السوق والتراتب الاجتماعي، وتدمج بالمشروع، وتتماهى مع الأمة.. والغرب اليوم الذي أثمله نصره على الشرق والجنوب يرتمي بلا تروٍ في ليبرالية لا حد لها).

وإذ كان الغرب يعي بالضبط التناحر القائم من الناحية الفلسفية بين الآفاق السياسية القائمة والآفاق الإبداعية، وكيف تحاول الدول

رفض الثقافة المعاصرة باتهامها بالرمزية (لأن الرمزية تحيل إلى عالم فوق الإنسان) فإن التنبؤ بأحوال الثقافة العربية وخاصة التشكيل يبدو أكثر سهولة في ظل معاني الاستهلاك التي تحيل المجتمع على (عالم كبير بإنشاء التوافق بين العرض والطلب) بدلاً من الحلم السابق بالبحث عن الجوهر وكيفيات تمثيله في العمل الفني، إذ بات الكلام عن معنى الفن ضرب من المبالغة إن لم يكن من النقائص التي يمكن أن توجه إلى أرواح المبدعين وهم يعيشون أساساً الانقسام الجلي بين ذواتهم وما يحققونه، أو فيما بين وجودهم ووهم التعبير عنه فيتحول التعبير إلى قيم زائفة لعوالم باتت في أقفاص الافتراض.. والحث أن درامية الهروب باتت تميز العواطف التي يستجيب لها المبدع في التعبير عن مواقف عمومية فقدت نبرتها الخاصة ووظفت من أجل الاتقاء من رعب الحياة التي تفقد طهارتها.

في كل التحولات تضحى القيم السائدة الضحية الأولى، إذ في ضوء مقصد التغيير تنمو تركيبات موازية وأخرى تناحرية تؤجج العمليات الصراعية، وإذا كنا لا نحس وطأتها في الانقلابات التشكيلية العربية فإن مرد ذلك إلى آفاق الحرية الممنوحة للحوار حول مثل هذه التحولات ويمكن الحديث مطولاً في ذلك قياساً إلى التحولات التي طالت التكعيبية والمستقبلية والسريالية في الفنون الغربية على سبيل المثال سواء في التشكيل أو الأدب أو المسرح،

وكيف تمكنوا من التعبير عن المتغيرات في الفنون بداية القرن العشرين سواء عبر البيانات والمقالات والندوات والكتابات أو عبر الإبداعات.

التحول يعني التعرية، والكشف، وفقدانه إمكانية إجراء المقارنات حيث لا سيادة لمفهوم حتى يستقر، واستقرار الأفكار يعني التدجين، أي استلاب الطاقات الذاتية والتحكم بالأفكار التي تكرس لإنشاء قواعد جديدة وأنساق تعني التوحد في العصر والزمان، ولا بد أن نعي هذا إن كل ذلك إنما يقع في الأغراض التقديرية للفنون التي تعيش ضغطاً مستمراً لإنتاج صور تؤكد المقاييس التي تقتضيها التحولات، ولا يهم إن كانت تقصد الإثارة أو السطوة لإحياء الدور التشكيلي المناط بها، بل تطفو إلى السطح أدوار أخرى تنبه إلى فهم جديد للإرهاق الذي تفرضه المتحولات فقد اعتدنا على مر التاريخ والأزمان أن الإنواع تنتج أنواعها والأشجار تبدع أغصانها وثمارها، وبسبب هذه الحركة الانسجامية المتوازنة في أعماق الجمال يكبر التساؤل الإبداعي وهو في خضم الصدمة الحضارية التي سلبت المبدع متعته في إبداع كل ما يحيي التوازن والانسجام وكذلك الإرباك وتحريك السواكن.

إننا نتأمل الفن باستغراب بعد أن تداخل الخيال بالعقل والواقع بالافتراض والفيزيولوجي بالرمزي والزمان الأسطوري بالزمان الأصلي والمتناهي باللامتناهي والداخل بالخارج والحضور

بالغياب.. هكذا يرشدنا العصر الضال كي نتحول، وكي نصوغ تحولاتنا بمقتضى الروح الجديدة التي تحتل صورنا وصورتنا بعد أن صاغها الضوء والنور. اليوم يعيد النور الإلكتروني المكانة للتفوق، فالعالم هو المبدع، والفن الذي كان يغير العالم، بات مكفهراً وهو يفقد قدسيته، ويفقد الانتماء إليه، والتمذهب حوله.. إن الإنسان ينفصل عن نفسه مرة أخرى، وبعد أن كان يخشى صورته في الماء، ويطمئن إلى صورته في المرآة.. انقلبت العين الجسدية إلى عين خلوية صناعية توهم بالإنسان بدلاً من رؤيته وباتت بذلك أسطورة (نرسيس) أسيرة الثورة الرقمية. إن لم تكن قد دفنت نهائياً في أسرار (الديجيتال) بعد أن توحد المرء بشاشته وفقد مرجعيات الإبصار لدرجة تقارب احتجاج (بارت) إذ يقول:

(الصورة هي كل مساحة يتم إقصاء جسدي عنها)،

لغز الفن

هل يسعى الفن أن يكون أسطورة في مغازلته للتحولات الصورية الجديدة، وهل تتحول اهتمامته ليغدو الموضوع والمفهوم هدفاً، بل هدفاً خاصاً بالفن دون سواه مستنداً إلى قيم جديدة للتبادل مع مختلف المستويات، البدائية والاعتقادية، وإحياء ما انقرض في التناول إلى جانب الهيام بالمتخيل الجديد المعبر عن عالم المستقبل المعلوماتي، ماذا يقترح الفن للتبادل مع القديم- الجديد لتحقيق لوناً نخبوياً يفضي بحماسته إلى السياسة وحقوق الإنسان

والعلوم الجديدة بعيداً عن إثارة الأهواء وتشكيل الصور الرمزية الدعائية.

لا شك أن كافة المتعاملين مع الفنون البصرية بمفهومها التقليدي والفنون الجديدة، المبدع والمتلقي، المنتج والمستهلك، العارض والمعروض، في المراكز والأقاصي، كلهم ينفذون خططهم في التبادل مع التغيير والتطور بغرض وسائلهم التعبيرية أو التسلط لتثبيت اتجاه دون آخر، وهي آلية للإجابة عن بعض الأسئلة التي يطرحها الإبداع الإنساني على نفسه سواء عبر الخداع أو تحقيق التنظيم الجماعي للاتفاق على مفهوم دون سواه.

في الفن كما في باقي فروع الإبداع يسعى المبدع لجعل نتاجه مركزاً لاستقطاب تجري في فلكه مجموعة من التبادلات المستندة إلى الثقافة والتاريخ والعقائد والأديان والعبادات والموروث وغير ذلك مما يساعد على بناء ألعاب يعتاد عليها جمهور الإبداع بفعل التبادل ومن ثم لتشكيل سلوك ونظام يكون من الصعب تجاوزه كونه يتضمن تبادلات تكيفية مقصودة، إنه باختصار تبادل السيطرة والخضوع في عالم المنفعة، ولهذا سعى الفن للانتفاع من هذه المبادئ مستفيداً من ظروف التغيرات التاريخية في مجالات المعرفة، بإسقاط المقولات الجمالية المختلفة، المتطابقة والظروف النفسية والاجتماعية لشعوب ممتدة في عوالم ما زالت تنأى عن مراكز إنتاج المعارف التقنية بسلوك بدأت إرهاصاته منذ منتصف

القرن الماضي. والذي بات من المستحيل الانشقاق من جاذبيته ومغناطيسيته التي استعارها في البداية من الأساطير لتغدو سمة تفكير وتاريخ ينشأ من التبادلات التناحرية مع ذات الأسطورة التي تأخذ ملامحها من الاعتياد على المفاهيم الجديدة ومن الحضور في فضاء الخيال والمظاهر الثقافية، وكذلك من القراءة الشخصية للوسائط المقترحة المتعددة التي تبني الظروف الثقافية في المجتمع البشري.

إن جوهر التبادل يقوم على الاعتراف بالوسط الذي يحتوي هذه العملية (الصورة)، وبخاصة على المستوى البصري، الذي يحتاج لمرونة هائلة في إنجاز عملية التبادل سواء أكان معنوياً أو حسياً، الأمر الذي يجعل الحوار أولوية للتبادل والتواصل المستمر بإدماج الفلسفات ووجهات النظر وتحويلها إلى ذات الحقيقة التي ينشدها التبادل في سعيه إلى روحانيات تشمل مجتمع المستقبل أو ما يدعى فضاء ما بعد الإنسان الذي يتألف في الثقافة الشاملة للإنسان وبدعم مباشر وصريح من النظام الفني العالمي القائم.

لقد سعت الفنون العربية والفنون في عالم الجنوب والشرق الأقصى والعالم الإسلامي للتبادل مع المركزيات الفنية الأوروبية في إطار التطلع إلى قمم الحضارات التي تمثلها تلك المركزيات باعتبارها منتجاً للصور، برغم دعوات المساواة والتبادل والحوار التي أطلقت فير غير موقع ثقافي أو نشاط مهم على المستوى

الدولي. إلا أن تلك المركزيات بقيت نابذة لكافة أشكال التبادل إلى أن بدأت سلطة هذه المركزيات تنتقل إلى العالم الجديد في أمريكا، حيث بدأت نويّات جديدة تتشكل، وكذلك في أوروبا التي تسعى للحفاظ على ما تبقى من قوة النظام الثقافي الذي هضم على مدى القرن الماضي الحضارات الأخرى واستثمرها في ظروف كان من الممكن فيها استبدال قيم الحوار والتبادل للتعبير عن رقة حضارية والدعوة إلى معاني التبادل العالمي القائمة على فتح الأطر والتجارب على بعضها البعض في محاولة للاتصال من جهة والتعبير عن قيم التفاهم كوسيلة فعالة لتجاوز التبادلات طوت الجغرافية والزمان بأن معاً، بل إن ابتكار المركزيات الجديدة في أمريكا لوسائط أعادت تعريف الأشياء والأولويات والبديهيات، واستبدلت عنها حقائق جديدة لا يجد الإنسان فيها إلا ما يدفعه للتفاعل معها والتعايش مع تشعباتها التي طورت كل شيء صوري في العالم الجديد، وأخص بذلك عوالم الإنترنت وتقنيات الوهم التجاوزي والوسائط اللامادية وعمارة العوالم المجازية وسوى ذلك من القضايا التي باتت تدمج حواسنا بالعوالم إلكترونية التي تطور قدراتها بشكل سلبي مستمر.

الفنون التي جهدنا للتعرف عليها وفهم آلياتها التمثيلية، وأحاديثنا عن إمكانية ترجمتها وتلقيها وفهمها باتت عصية اليوم على الفهم، بل إن الدعوات أضحت طليقة لعدم احترامها والدفع

باتجاه القطيعة معها ومع القوانين الفلسفية والجمالية التي تحاورت المجتمعات مع ذواتها لتحقيقها. وكذا الدفع بتغيير الشيفرات التي جعلت من الصورة بنية منجزة في الواقع، ومن أجل هذا الواقع، بحيث أضحى التبادل القائم اليوم يعتمد على الاختلاف أكثر مما يعتمد على الانسجام، وبالتالي فإن نزع فتيل التسلط من الفنون حقق فعلاً حلمياً أعمق قدرة على الايحاء بروحانية الإنسان وهو يسعى لشطر خصوصيته بمجرد الدخول في زمن الوسائط الجديدة والتخلي عن زمن البروتوكولات التقليدية.

بين التجانس والتناقض نماذج عديدة للتبادل، وليس أوضح من استلهام صورة التاريخ القريب لإبراز معاني هذا التبادل، حيث تضحي الخصوصيات والهويات والتمايزات موضوعاً تدور في محطية مجموعة الانتماءات الحضارية، وفهم المركزيات الاستعمارية التي بدأت بالزوال نتيجة تبدل المعايير والنظم الثقافية والانفتاح على بلورة تبادلات جديدة تقوم على ابتكار طرق تخيل جديدة ووسائل تعبير تتوافق والمرحلة المعاصرة للتجدد الفني، الفكري، والثقافي. بالتخلي من جهة عن مبادئ التصادم والتناحر، وفتح المجال للتبادل والحوار، ونقد التجارب المختلفة في أوروبا والعالم الجديد، التي أفضت بشكل عام إلى نزع الأيقوني من الصورة وجعلتها أكثر دنيوية.

وعلى ما لهذا النظام البصري الجديد من معان تحررية، فإن

تجديد المبادلات في إطار البحث والاختيار فتحت المجال –لا شك– للتخلي عن أهداف كان الفن يقدسها في إطار الأيدلوجيات الفنية التي حكمته، وكشف الكثير من الأسرار التي جعلت ارتباط الإنسان بهذه الفنون قضية صيرورة يكون التخلي عنها دماراً للقيم الإيجابية أو انبطاحاً أمام حداثات تصعب تسميتها أو توصيفها. وعلى الأخص حين تضحي الصورة في شمولها أمراً دنيوياً عسيراً على الفهم، باعتباره مفهوماً ينفتح على نقطتي الانطلاق والوصول بآن معاً. أي أن هذه الصورة باتت تمثل حيرة الإنسان الوجودية باعتباره مكاناً مجازياً مبتكراً يعيد تعريف المواقع والأوطان والأزمان والإرث المتشابك للأشكال والهندسات دون أن يدعو ذلك للمكوث في زمنها الجديد.

التبادل القائم بين الصور الجديدة، نقطة انطلاق إلى ظروف مدروسة، ومضة ينبض بها الفضاء المعاصر القائم على الاتصال، ويقوم هذا التبادل بإنشاء خط دلالي له مظاهره الجديدة وإيقاعاته وتوازناته المنظورة والبلاغية. وينتج عن لا نهائيات توصيفية تشتمل رموزاً آنية تبنى بمجموعها مفاهيم إدراكية تعبر بالعاطفة عن مقولات سياسية وتحررية حيناً، وظهورات أو تجليات لموضوعات حساسة تسم المجتمع الإنساني بدهشة اهتزازية تتراوح ما بين الانتماء لها والتخلي عن النشوة الإيهامية التي كان على الفن أن يجتهد لبثها في جنون الرؤية الحسية التصورية. ولا بد من الإشارة

أنه في إطار هذا التبادل تبرز قيمة التفكيك للسرديات جراء صلة الصور بالضوء الجديد الذي يترجم انشراح الصورة للسرعة الجديدة والمرونة المستحدثة التي يتم من خلالها اختراق المفاهيم في كافة البيئات واللغات.

لعل الاختلاف والتناقض دعوة للتجانس في العقل والوعي، ويكون التبادل مثالياً في هذا الإطار حين يكون مرشداً في المحاورة القائمة على تجديد مظهر الصورة وتحديث انتمائها باعتبارها إحدى المفاعلات التاريخية للانتقال من حالة إلى أخرى، وتجاوز التصورات التيي تجعل من التعبير مهمة وحيدة للصور بوصفها وسائط، إذ بات على العقل إعادة توصيف الصور استناداً إلى الأزمات المتوالدة في عناصر الوجود، وفي تاريخه العدم كنقطة انطلاق لاستكشاف الخبرات البشرية والمعارف الأخرى التي تجاوز هذه الخبرات لتحقيق يوتوبيا مركزية لفكر شمولي جديد تصوغه فرضيات متشعبة تنتجها ذوات لم تعد تفرق في تبادلاتها بين الذات ومصدر المعلومات، فكل شيء يتوحد في المعاشات الفرضية القائمة بين المبدع وعوالمه، حيث يتطابق المجازي والواقعي، ويتوازيان في أبعاد مدهشة تكون في نفس الوقت مصدراً للمعلومات المتآلفة التي تبنى الأفكار الجديدة.

إن التعرض للحقيقة أو تصوراتها لم يعد يعتمد على العين الأحادية التي توجه البصر عبر الكاميرا كما حدث مع انطلاقة

السينما وترسيخ أدائها المجتمعي في إبراز الحقائق، رغم أن الكاميرا باعتبارها وسيلة قدمت نفسها في إطار المرئيات الثقافية التي تتبادل مواقع الوعي مع الأدب والموسيقى والتقنيات المختلفة وكافة مستويات السرد الروائي والوثائقي.

لقد برزت إمكانية رؤية الموضوع ذاته من أكثر من موقع، إضافة لإمكانية رؤيته عبر الشاشة المقطعة، أو عبر مجموعة الشاشات التي تمثل عيوناً حقيقة ترصد التفكير بالحقيقة أكثر مما ترصد الحقيقة لذاتها، وفي هذا التبادل استنطاق واضح لإمكانيات جديدة تبرزها تجارب الفنانين اليوم وهم يعيدون هندسة الرؤية، أو صياغة العالم المرئي –ليس من الخارج وحسب– بل من داخله، أي من داخل فهمنا لطبيعة الوهم الذي يكونه الخيال البشري والتقني الذي قادنا الخيال البشري إليه.

وطبقاً لتاريخ المرئي والمراحل التي مر بها، والتطورات التي ألزمت فهمه بهذه الطريقة أو تلك، فإن هذه المرئيات بقيت وفية للحقيقة التي تمثلها في مختلف المذاهب الفنية، ويسرت سبل التبادل فيما بينها للوصول إلى الحافة التي تجعل التشكيك بالضوء والفضاء مسألة تابعة للنظريات الما بعد حداثية، وما يتبع ذلك من تداعيات جعلت الحقائق المتحفية خارج صلتنا بالحقائق المرئية، وهذا ما منح (العين التقنية) إمكانية فرض أسلوبها في الرؤية، وبناء المشاهد الافتراضي والأساليب التي تعيد إنتاج التبادليات

الجديدة التي توفر قابلية المشاركة معها لصياغة عين تقوم بتحويل نظام المبادلات لتحقيق مفاهيم ونتائج مستقلة عن الإيمانيات المدركة بواسطة الحواس التقليدية.

إن التساؤل الذي طرحته في البداية ما زال يلح للوصول إلى ثبات يؤكد طموح الفن لإعادة صبغة الحياة وتقدير المبدع الذي يبعث في الفن تحليلاته وتطويراته ليجعله مشروعاً مقبولاً، ليس من خلال التفاصيل التي تدل عليه، بل من خلال ما بين هذه التفاصيل من علاقات وتبادلات.. والتي تعني بكل الأحوال ثبوت وجود المبدع باعتباره بيئة ما يبدعه، أو حقبة ما يبدعه، أي إن الصورة المنتجة اليوم بكافة أحوالها ما زالت مستغرقة فيمن يبدعها. وإذا كانت في حضورها النمطي الحي تثبت ذاكرة جديدة وتنفي أخرى، فإن المستجد هو ما يلتصق في الحاضر دون صيغة نهائية له. إذ بمجرد استلام المتلقي للصورة فإنه يندمج في وصفها باعتبارها تجسيداً إدراكياً للحالة المرئية المتخيلة التي يمكن أن يكونها الآن، أو في المستقبل، وهذا يجعل الافتراض يقيناً قابلاً للرؤية في إطار الموروث الثقافي، والحرية التي تضيفها التقنية المعاصرة لتلقي هذه الرؤية بكامل أبعادها الجديدة. وهنا لا بد من إعادة الحديث عن المبادلة القائمة بين الرائي والمرئي وهي علاقة بينية كانت قائمة في الماضي بين عين كل منهما.. عين الرائي وعين المرئي، وهي بالكاد تختلف اليوم فيما يقوم من تبادل بين عين الكاميرا وعين الرائي

-على سبيل المثال- وكما كان المبدع سابقاً يحول معرفته وجسده وفضاءه إلى عمل فني فإن المؤسسين للأعمال الفنية الجديدة -اليوم-يسعون بحماس أكبر لمضاعفة بث قابلية الرؤية في الآخرين، أي جعل عملهم موضع اهتمام الرائي للصورة وملاحقته للتأثرات المبتكرة التي يقدمها العمل الفني لحل لغز يبقى هو الأكبر في العملية التبادلية، لغز الفن ولغز جعل العمل الفني يعبر عن أمر ما، أي لغز استنطاق الفن.

استدراج المدونات في النصوص البصرية
عن تواشج العلاقة ما بين البصري والشعر

محمد العامري

(ما من صورة – حتى الأبد – يشرق لها خيال إلا من القلب ، سواء أكان هذا الخيال متعدداً أو واحداً) .

جلال الدين الرومي

ما يمكن قوله في زمن العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر يندرج تحت باب الاجترا احات المتخيله حول واقع العلاقة وتجلياتها المعرفية رغم قدم العلاقة التي رشحت مع وجود الانسان على الارض حيث تم اجتراح اللغة والصورة المحفورة على جدران الكهف الى جانب اكتشاف الصورة الرجراجة على جسد الماء وصولاً الى اختراع الكاميرا وما تلاها من تطورات سريعة لتقنيات الصورة .

هذا التطور الذي كرس صمود الصورة وتنوعها بل اصبحت متنا في حياة الكون في شتى المجالات دون ان ننسى امتداداتها الواقعية والمجردة في القصيدة واللوحة او المنحوتة وما تبعها من تخيل مركب ينتمي الى تصورات الشاعر او الفنان تجاه ما

يقترف من فعل تخيلي ينتمي الى الواقع في مرجعياته دون الاحالة الفوتوغرافية فيما يصل اليه فعل اللوحة او القصيدة. وفيما يخص العلاقة بين المكتوب من سرد او شعر وفكرة الصورة سواء كانت منحوتة او لوحة او فوتوغرافيا فإنني اجد التداخل قد نشأ مع نشوء اللغة ومدياتها الانسانية بدءاً من الاشارة والايماء وصولا الى التدوين. وارى ان المعلقات الشعرية في العصر الجاهلي ما هي الا تلك الحلقات والفواصل التي نقلت القصيدة من الوضع الشفاهي الى الوضع البصري، واعتقد ان هذا التحول قد جاء من باب النقد والتقديس في محاولة تمييز ما هو عبقري من الشعر وما هو في منطق العادي من باب اصطياد جماهيرية اكبر كون تلك القصائد كانت تقال عبر الرواية والشفاهية. وتساؤلي الاخر حول القصائد التي كانت تكتب بماء الذهب وتعلق على جدران الكعبة هذا التساؤل يقودنا الى مسألة في غاية الاهمية وهي مسألة التلقي والتفاعل بين صفوة الشعر وجمهوره عبر استخدام ادوات اتصال جديدة تمكن تلك النصوص من الانتشار لتصبح الكعبة المكان المحوري لتداول الشعر ومشاهدته بصريا والتمتع بأكثر من لذاذة الشعر ولذاذة اللون وصورة الخط الذي كتبت فيه.

وما زالت تلك التداخلات تثير التساؤلات حول شرعية العلاقة التي اصبحت محورا لا يمكن تجاهله فكم من منحوتة استطاعت ان تثير قصائد جاءت كحوار جمالي جديد كما لو اننا امام تلاقح

معرفي من نوع خاص . يقول الشاعر الامريكي عزرا باوند: (إن العمل الفني المثمر حقا هو ذلك الذي يحتاج الى مائة عمل من جنس ادبي اخر والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصور والرسوم هو نواة مائة قصيدة).

ان نسمع هذه العبارة من شاعر مثل عزرا باوند الذي يتسم بثقافته الواسعة واطلاعه على الاداب واللغات العالمية يجعلنا نقف امام تلك العبارة التي تحيلنا إلى فضاءات اكثر رحابة في النظر إلى هذا الموضوع إستنادا الى قول هوراس: (كما يكون الرسم يكون الشعر).

اذن من المؤكد ان المسأله كانت وما زالت تشغل المشتغلين في مجالات الادب والفنون. من هنا نقول ان النص الابداعي مهما كان نوعه هو مجال تفاعل تبادلي

بين أكثر من طرف، بل هي علاقة اشبه بكيمياء غامضة تتجلى في تراكمات القراءة عبر مستويات مختلفة. وكما يذهب بعض الشعراء – مثل ارثر رامبو- الى ان للكلمات كيمياء خاصة بها، وأن الكلمة يمكن ان توحي بالصورة والايقاع والملمس والطعم واللون والرائحة. بل إن منهم من وصَف بعض التيارات الادبية بمجالات محددة في التشكيل امثال اوجست فيلهلم شليجل بقوله: (إن الادب الكلاسيكي اقرب الى النحت، على حين ان الادب الحديث

والرومانطيقي اقرب الى الرسم والتصوير). ونرى الى ذلك في قول الناقد الفني المشهور هربرت ريد، في مقالته عن التوازي بين الرسم والشعر: (ان اوزان الشعر عند الانجلوسكسونيين يمكن ان تقارن بزخارفهم، وان منظرا طبيعيا رسمه الفنان جينزبورو يذكرنا بقصيدة كولينز).

ونجد في الادب الانكليزي قصيدة عن الرسم لكيتس تتحدث عن الوعاء الافريقي يقول فيها:

من هؤلاء القادمون الى التضحية؟

إلى اي مذبح اخضر، ايها الكاهن الذي يلفه الغموض،

تقود هذه البقرة التي يرتفع خوارها الى السماء،

وقد تزينت كل جوانبها الحريرية بأكاليل الزهر،

أي مدينة صغيرة مبنية على ضفة نهر أو شط بحر

وكذلك نجد انموذجا مهما في قصيدة الشاعر ماتشادو عن لوحة لرامبرنت (محاضرة في علم التشريح):

اعداء النور – الذين يسكنون الاركان والاحشاء

يظهرون على السطح اول مرة:

رؤى عاتية ورؤى ناصعة عن الحقيقة المخيفة، وصور من هول المحرقة

الوان بلون الورد والعاج والحجر

قرمزية دافئة وصفراء ناصعة صافية

تركت اضرحة القديسين الذهبية

لتتحول هنا الى دم وشحوب جثث وصديد.

هناك نماذج كثيرة لقصائد كتبت عن اعمال فنية لا مجال لذكرها. اما الجانب الاخر من التبادل فهو يتمثل في التعبير البصري المستوحى من القصيدة والذي اصبح علامة من علامات التشكيل المعاصر كما لو انه ارتداد الى المكتوب لاستنهاض الصورة البصرية. لقد شهدت صالات العروض الفنية معارض قامت على تجارب شعرية معروفة، ومن ابرز هذة التجارب: النشيد الجسدي، وطائر الحوم والمعلقات، وقبر قاسم للفنان ضياء العزاوي، وكذلك تجربة امة في المنفى المستوحاة من قصائد للشاعر محمود درويش للفنان رشيد القريشي، وتجربة الفنان جمال عبد الرحيم مع الشاعر ادونيس والشاعر شربل داغر، وتجربة عباس يوسف وعبد الجبار الغضبان مع الشاعر قاسم حداد، وتجربة الفنان والشاعر فوزي الدليمي مع اشعار أمجد ناصر، وتجربة الفنان محمد القاسمي

مع الشاعر حسن نجمي، وتجارب مبكرة ظهرت في العراق وبشكل متناثر بين النحات جواد سليم وبلند الحيدري وبين حسين مردان ونوري الراوي، بينما استطاع العزاوي ان يكرس مثل هذا النمط عبر تجاربه مع الشاعر محمود درويش والطاهر بن جلون ويوسف الصائغ وجان جينيه وادونيس وطلال حيدر والجواهري ومظفر النواب، وصولا للدفاتر المرسومة. ونحن نرى ذلك في تجربة رافع الناصري مع نصوص مختلفة كان اولها للشاعر اراغون في نصوص (مجنون الزا) في العام ١٩٧١ والتي نشرت في مجلة الاقلام العراقية، وتجربته كذلك مع نصوص المتنبي والجواهري وابن زريق البغدادي، وهو يعمل الان على نصوص مقامات الحريري. وكذلك نرى الى تجربة هاشم سمرجي مع بلند الحيدري وتجربة هيمت محمد علي مع ادونيس، ومحمد بناني والطاهر بن جلون، وعبدالله صدوق وفاطنة شهيد المدني، وفريد بلكاهية ومصطفى النيسابوري، وكمال بلاطة وادونيس، وكذلك منى السعودي وجمال عبد الرحيم وفريد رمضان والميلودي والنيسابوري واحمد جاريد وبنيس وابراهيم بو سعد وقاسم حداد. وقد تجاوز التشكيليون مشروع المنحوتة واللوحة والدفاتر الى ان يدخلوا في فضاء الفيديو ارت كما نرى الى تجربة عقيل عبد الله في كونشيرتو الذئاب، ومحمد ديتو في "تجربة لا تغادر تلك الجزيرة".

اما على الصعيد المحلي فقد تناول اكثر من فنان اردني تجارب

شعرية في اعمالهم الفنية منهم محمود طه مع الشاعر وليد سيف، والفنانة الاميرة وجدان علي في النصوص الكربلائية، ومعرض تواشجات المستوحى من اشعار شربل داغر والذي شارك فيه كل من وجدان علي ومحمد ابو النجا وفيصل السمرة وجمال عبد الرحيم وهناء مال الله، وتجربة معرض (موال) عن تجربة لوركا وعرار بمشاركة الفنانين حكيم جماعين والعامري (الاردن) وعباس يوسف (البحرين) وطلال معلا (سوريا) وكلارا امادو (اسبانيا)، وعبد الوهاب عبد المحسن (مصر) وكيكا (السعودية)، وتجربة تلاقيات بين الراحل محمد القيسي ومحمد العامري، وكذلك كتاب "جاز صحراوي" لامجد ناصر ومحمد العامري وحكيم جماعين.

إن التبادل بين المنتج الشعري والتشكيلي يتمثل في اتجاهين الاول يتقدم كمادة شبه حرفية من خلال التورط التام في النص الشعري على حساب المعايير الفنية، اي تغييب سياق العمل الفني والذهاب الى تفسير الشعر عبر الرسم. وقد الحق هذا النمط ضررا في طرفي المعادلة (الشعر والتشكيل) واباح لكثير من الهواة المضي في استنطاق المادة البصرية كتفسير ساذج لفضاءات النص الشعري الذي يحتمل متوالية من التأويلات مما اجاز لهؤلاء تحديد ذلك الفضاء وهي جريمة ثقافية محكومة بالجهل. اما الاتجاه الثاني والاهم فهو المتمثل في الاضافة الابداعية من طرف الرسم والشعر عبر سياق التبادل العالي في اطار تحقق شروط اللوحة والقصيدة

في آن من باب ترك المجال لتلق مفتوح يسهم في تراكم متعة ايجابية تطيل من حيوية النصين، وهذا لا يتأتى الا عبر رواقية الابداع ذاته. وباعتقادي فإن طبيعة التبادل هي طبيعة تحفيزية تأتي من عظمة النصين (الشعري والبصري).

بينما نجد أن استفادة الشعر من اللوحة او المنحوتة هي اكثر تورطا في المادة الشعرية الوصفية، ونرى ذلك في التعبير الشعري للشاعر (دومينيكوس لامبسونيوس) في وصفه للوحة (اغواء القديس انطونيوس) للفنان هيرونوموس بوش (متحف برادو في مدريد) حيث يصف المشهد البصري لنظرة القديس بقوله :

ماذا تعني نظراتك المرعبة،

ووجهك الشاحب؟

أرأيت بنفسك أرواح الموتى،

أشبه بالصور الرفرافة في نار جهنم؟

في هذا النص الشعري نجد وصفا دقيقا لفضاء اللوحة وعناصرها، ونجده كذلك في قصيدة فالتر باور التي كتبها عن لوحة العميان للفنان بيتر بروجل حيث يقول:

موكب ستة عميان يخترق الصورة،

ينحدر إلى الاسفل، السقوط حتمي،

فالاعمى يتبع الاعمى،

لا بد من ان يسقط.

كذلك ارى الى تجربة الشاعرة البولندية انابوجونوفسكا في وصف لوحة (حقل القمح والغربان) لفان كوخ، والشاعر توماس مكجريفي في وصفه للوحة(جيوكندا) والشاعر الفرنسي تيوفيل جوتييه في قصيدة له عن لوحة (بروميثيوس في متحف مدريد) للفنان خوزيه ريبيرا، إلخ.

لكننا نجد الصورة مختلفة تماما في رسومات بيكاسو في (مسخ الكائنات) للشاعر اوفيد حيث يظهر بيكاسو قدرته على الاضافة عبر الرسم في لوحة (الافعى تلدغ كاحل يوريديكي)، فلم نشهد اي افعى في اللوحة ليكتفي بيكاسو بمشهد النساء كدلالة بعيدة للافعى.

نحن الان امام ظاهرة إبداعية تنزع نحو تقديم طرائق جديدة في تلقي الشعر لتظهر اللوحة كمحور رئيسي لتقديم التجارب الشعرية العربية والعالمية. جاء تدخل العمل التشكيلي كمادة تذهب لحل مقترح لازمة التلقي واختفاء الجمهور من الامسيات الشعرية. ولم يكتف الشعر باستقطاب الرسم بل ذهب لادخال مشارب إبداعية

اخرى كالمسرح والموسيقى والرقص التعبيري وصولاً للفيديو الشعري.

كل تلك المحاولات هي اجتراحات جديدة تحاول ان تتجاوز الشكل التقليدي للنص الشعري والمدونة البصرية على حد سواء، بل هي تجاوزت العلاقة بين الشعري والبصري لتصل الى السرد كما فعل الفنان حسين دعسة في رواية "سلطان النوم" و"عصابة الوردة الحمراء" للروائي الراحل مؤنس الرزاز، وكذلك تجربته مع رواية "الغياب" لمحمد القواسمة و"دخول الباشا" لمحمود الورداني.

تماهي الصورة بين المقدس والدنيوي

محمد أبوزريق

الصورة هي الشكل والهيئة والشارة التي تجسد المظهر الخارجي للشيء أو الكائن والصورة أيضا هي الصيرورة من (صار يصير ويعني ذلك أنها محكومة بقانون التحول والتغير ولعل هذا هو ما يجعل صورة مقبولة في زمن مرفوضة في زمن آخر فيكون في ذلك ما يدل على تحول الأذواق وتبدل الميول) وهو الأمر ذاته الذي أدى إلى انزياح الصورة على مر الزمن سواء كان ذلك من ناحية الأسلوب أو الدلالة أو الوظيفة.

يوحد أرسطو بين الشكل والصورة ويعيد ذلك إلى الهيولي إذ لا يمكن التعرف على الهيولي البدئية إلا من خلال الصورة أي أن التفكير يبدأ بالصورة منتقلا من المحسوس إلى المجرد جاعلا من الهيولي كيانا معرفيا مستقلا كما أن الصورة كذلك، وهو تجسيد لما ليس له جسد أصلا ،والتجسيد هنا هو تشكيل خالص بمعنى أن الفكر هو في الأساس عملية تشكيل.

هناك نمطان من التفكير الإنساني، هما التفكير المجرد من خلال الرياضيات والمعادلات، والنوع الثاني هو التفكير بالصورة، ولكل طريقة أساليب تتناسب مع نوعية المعلومات وكيفية تمثلها، ولقد ظل التفكير المجرد يتبادل الدور والأهمية مع التفكير بالصورة

، إلا أن التفكير بالصورة قد احتل اليوم مركز الصدارة مع التطور التكنولوجي المستمر، وانتشار وسائل الاتصال المرئية على المستوى الكوني، الأمر الذي قوض أساليب التفكير المجرد لصالح المرئي في ميادين الاتصال والإعلام والإعلان وطرائق التواصل المختلفة، أما في تشكيل ما بعد الحداثة فإننا نلاحظ (أن الفن المعاصر يصدر عن موقف معاد للصورة من أجل إحياء الانفعال بالمعنى) وهذا يعني أن هناك اتفاقاً حينا واختلافاً حينا آخر فيما بين الصورة في الميديا بشكل عام والفنون التشكيلية بشكل خاص .

ولقد كان للفن البصري أدوار مختلفة عبر العصور، فقد تطور مع تطور الإنسان ، فمن الوظيفة السحرية للفن والفنان في الفن البدائي "الكهوف"، إلى الوظيفة الدينية في الحضارات الزراعية الكبرى في وادي النيل والرافدين ، إلى فن يتماهى مع الحياة في الحضارات الأكثر ترفا، كما في الفن الهليني والروماني، إلى الفن غير المجسم ،كما في الديانات التوحيدية " الأيقونة البيزنطية والزخرفة الإسلامية "، إلى الفن لذاته في الفنون الحديثة إلى فن يعيد فبركة الحقيقة في فنون الميديا فنون ما بعد الحداثة .

ولقد ظل الفن محورا إنسانيا أساسيا، مهما تعاظمت قدرة الإنسان العلمية والتقنيه، لأنه يعتبر المعادل الموضوعي والروحي للإنسان، والذي يبعث فيه التوازن والانسجام، ولا نبالغ إذا قلنا إن الفن في أيامنا هذه، هو دين الإنسانية المشترك، الذي يتوحد

فيه كافة الناس على اختلاف مشاربهم وأطيافهم ومن هنا تأتي خطورته هذه الخطورة التي اكتسبت شرعنتها من هذا المناخ المفتوح على فضاءات وقنوات بث إتصالي فائق الدقة والنوع والسرعة وبالغ التأثير عبر تقنيات متطورة .

إن تحولات المشهد البصري، قد عبرت عن مسار يتماهى فيه التجسيم والتجريد، من حيث مروره بمرحلة الصورة في البدايات "مساواة الصورة للأصل"، حيث تشكل الصورة المجردة الأصل وتمثله، مرورا بمرحلة الأيقونة " استبدال الصورة بالأصل"، في العصور الوسيطة ، وصولا إلى الصورة الرقمية في الوسائل التقنية الحديثة "خيانة الصورة للأصل" ، وعبر هذا الانتقال تكونت سلطة الصورة ، حيث ارتكزت هذه السلطة على أطراف ثلاثة، شكلت ما يسمى "مجتمع الصورة"، هي المرسل / الفنان ، المستهلك / الجمهور، والرسالة / العمل الفني ، وقد نشأ عن العلاقة المركبة بين أطراف مجتمع الصورة، ومع تعددية قراءة المشهد البصري الحديث، نشأ عنها نتائج خطيرة تمثلت في خيانة الصورة للأصل ، منتقلة من محتواها الأول من حيث الإيصال والإظهار والتبيان، إلى المحتوى الجديد من حيث الإخفاء والتنميط والتسلط .

إن تحولات الصورة في الراهن الآن، تشير إلى انزياح متمرد عن كل ماهو مألوف ومتعارف عليه، وصولا إلى المستهجن والغرائبي، وعكس التفكير الجمعي الجديد، بكل ما أصابه من معلوماتية

وعدم يقينية في الآن نفسه، وهذا واضح في اتجاهات الفن الحديث ، وواضح أكثر في فنون ما بعد الحداثة، وهي تحولات(تعكس غواية الوسائط التشكيلية الحديثة والمتنوعة ، كما تعبر عن رؤى فنية جديرة بالتأمل) .

ولقد أدى اكتشاف الفن الحديث، إلى نتائج عديدة أهمها: عدم التطابق في قراءة العمل الفني ما بين الفنان والمشاهد، وما بين المشاهدين أنفسهم، كما أدى إلى(تأكيد الطبيعة المزدوجة والمركبة للعلامة البصرية، بل وأصبحت العلامة البصرية لا تتلون فقط بالمستوى الجمالي، وإنما تتعدى ذلك لتكتسب وتشير إلى ظواهر سياسية واجتماعية وثقافية، وأنها أي العلامة، تترابط مع نسق البنية للعلامات المشكلة للمشهد البصري، أكثر من ترابطها مع الواقع الذي تشير إليه، مما يؤدي إلى قدرة توليدية بها ولها) وليصبح العمل الفني حيا قادرا على التطور من تلقاء ذاته، متفاعلا مع مجمل الظروف التاريخية والمحيطية للإنسان، وليصبح المشهد ذاتا عاقلة، تحاور وتداور، وليبقى المغزى النهائي مبهما وعصيا على قراءة نهائية، لا يطالها الباطل.

ولقد ظلت الصورة على مر التاريخ ، تنشد العلاقة بالدين حينا، وتنفصل عنه حينا آخر ، إذ أن هذه العلاقة اتسمت بالجدل المستمر حول تنازع المقدس، فالصور الأيقونية تمثل المقدس وتحوله من المغيوب إلى المؤنسن، ثم ترتقي به إلى المقدس ، وهكذا تصبح

الأيقونة ممثلا للمقدس على الأرض ومقدسة في الآن نفسه، كما أنها تنزل المقدس من عليائه إلى مرتبة المؤنسن فتؤنسنه .

إن هذا التبادل في الأدوار ما بين المقدس والدنيوي ، قد أدى إلى نوع من الممارسة التي يتعطل فيها الحس النقدي أمام الأيقونات، نظرا لما تمثله من مقدس ، بينما ينشط هذا الحس أمام الصور الدنيوية، فاللوحة تدفعنا إلى طرح أسئلة وجودية نقدية، ولا نتحرج من استعمال ألفاظ لم وكيف ؟ أما الأيقونات المقدسة فتمنعنا من هذا السؤال.

فن الأيقونة يتم على خلفية من نور، لذلك ليس هناك من بعد ثالث، فالفن البيزنطي والفن الإسلامي يفتقر إلى هذا البعد ، أما فن عصر النهضة فهو فن المنظور، الذي يتم على خلفية مكانية وفضائية، لكن الفنون الحديثة هي فنون رقمية، تتم على خلفية مجزأة أو خلفية زمانية، ومهمة الفنان اليوم هو كيف يتعامل مع هذا التاريخ الطويل للصورة في خلفياته المختلفة، وكيف يوحد هذه الحدود الثلاثة : النور =المطلق/ العمق = المكان /الرقم = الزمان.

إن حاسة البصر تعتبر من أقوى الحواس التي تصلنا بما حولنا ، وهي الأسرع في إدراك العالم الخارجي، لأنها تعطي الخارج والآخر أقوى ما فيه كمشهد، وهو الشكل وكيفية رؤيته التي تفرض دلالته

الأولى ، ولقد كان رفض العالم فلسفيا ثم غيبيا ينطلق من رفض الشكل، ولم يكن تجريد الشكل من الملامح والوجه والحجم وكل الأبعاد الهندسية الأخرى طريقا رئيسيا للتجريد العقلاني فحسب وإنما (كان تمهيدا مواقعيا لإلغاء البرانية وتثبيت الجوانية كامتياز وليس كنقص للذاتية ولقيام الذاتية كمصدر وأساس للواحد) وهكذا فإن التجريد قد أعادنا إلى المقدس مرة أخرى.

هكذا يتم الانتقال في الأيقونة من الغياب إلى الحضور ، مرورا باللوحة المنظورية التي تتنكب للمقدس وتغيبه، مكتفية بحضورها المادي المكاني، مبعدة المقدس، ومرورا بالتجريد كعودة مواربة للمقدس فالتجريد الزخرفي الإسلامي (يطمح إلى الشكل الصافي في نية الابتعاد عن الدنيوي والاقتراب من الصفاء والاختصار الهندسيين) وصولا إلى الصورة الرقمية، التي تمثل الفعل المستمر الحضور في حركتها الزمانية، مخرجة الصورة من التحنيطي والآني إلى الحياة ، مرتفعة به إلى المقدس ، وهو انزياح غير قابل للإمساك أو المعاينة، وهو تأشير على أن أدواتنا المعرفية، التي لا يمكنها تجسيد هذا الانتقال من المغيوب إلى المؤنسن، إلا عبر التجريد، فبقدر ما تنحاز أدواتنا للتجريد، بقدر ما تزداد قدرتنا على التفسير، وكأنما الصورة لا تتأسس إلا على هذا الغياب ، من المشهد إلى الصورة إلى الرقم، وستظل الرياضيات قادرة على تفسير اللامرئي وهي (العلم الذي يقرأ اللامتناهي بحرفية

المتناهي) وهكذا تتحول الصورة الرقمية عبر الميديا مقدسا بلباس جديد قادر على تمثيل اللامتناهي عبر المتناهي.

بهذا يكون النص التصويري قد مر عبر مراحل ثلاث هي المشهد ، الصورة ، المرآة...أو الأيقونة ، الرسم المنظوري ، الصورة الرقمية ، فإذا كانت الصورة تجسيداً للمشهد، فإن المرآة تجسيد للصورة ، أو بمعنى آخر، فإن الصورة المنظورية تنقل المشهد الأيقوني من حالة المقدس النوراني ، إلى عالم الدنس الأرضي، وكذلك تفعل الصورة الرقمية ، التي تنقل الصورة المنظورية الأرضية، إلى فعل زماني متحرك، ناقلة إياه من عالمه المحنط إلى حياة متحركة فاعلة، تتيح لها منازعة المقدس ، من حيث قدرتها على الفعل والتغيير .

إن هذا الانتقال الحاسم للصورة الرقمية، والانتقال بها من فعل يسمو نحو المقدس عبر الأيقونة، إلى فعل يمارس على الأرض كإرادة للتغيير، وانتشار هذ الفعل عبر وسائل اتصال وإعلام كوكبي حديث، هذا الانتقال قد أدى إلى تغييب وإخفاء المرسل / الفنان، وتعظيم الوسيلة الإعلامية/العمل الفني، بينما حجمت المستقبل /المشاهد ، وقد أدى ذلك إلى خطورة سلاح الصورة ، والذي تفوق على كل الأسلحة الأخرى.

وبهذا الانتقال نحو الصورة الرقمية فإن عملية البحث عن المعرفة قد تبدلت ففي (الماضي كان المتلقي يذهب إلى الصورة ....

بيد أن الأمر في الوقت الحاضر قد اختلف كثيرا حيث تأتي الصورة إليه دون أن يستطيع مقاومة حضورها) الأمر الذي تأسس عليه صياغة علاقة جديدة بين المتلقي والصورة عنوانها ترويض المتلقي وإخضاعه لمنطق الصورة بغض النظر عن ماهية ونوع تعبيرها عن الحقيقة سلباً أو إيجاباً، ونشأ عن ذلك علم إعلامي جديد يقوم على آليات صناعة الصورة وانزياحها من التعبير عن الحقيقة إلى التعبير المخادع والخائن لها وفن فبركة الصورة وصولا إلى هذا الهدف ، بعد أن حمل الصورة خطابا سياسياً وثقافياً مضللاً وسعى إلى إيجاد وعي بديل ومعلب .

العمل البصري ليس كالكلام يمكن أن يكون تفصيلاً واستقصاء، ذلك أن طبيعة الكلمة هي غير الصورة، فالصورة إجمال واختزال، والصورة ترى في لحظة واحدة دون تجزيء، إنها ترى ضمن كادر وكل بقعة فيها لها نفس الأهمية للبقع الأخرى، وهذا يعني اختلاف طريقة القراءة وآليتها، وبالتالي اختلافها الكمي والكيفي، وصولا إلى اختلاف النتائج وأصبحت الصورة بنفس أهمية الكلمة بل تفوقت عليها لاعتبارات عديدة أهمها أنها أي الصورة تتكون من عناصر منتقاة بمهنية وجمالية عالية الأمر الذي يعطي الصورة تأثيرا على المتلقي بحيث يتفاعل معها ثقافياً ويضيف لها من نفسه وروحه وصولا إلى الوقوع في فخها ، فالصورة المرسومة مشحونة بالذات التي أبدعتها بعكس الصور الفوتوغرافية والرقمية، التي

تكون مشحونة بالموضوع، فالنص البصري وسيط بين الفنان والمشاهد، إلا أنه لا يكتفي بهذه الوساطة ، لأنه كائن حي يشاركنا الجدل، فهو من جهة يفرض على الفنان، منطقه الخاص أثناء العمل الإبداعي، كما أنه يحرض المشاهد على زحزحة قناعاته البصرية والفكرية، وصولا إلى حوار يثري الطرفين ولكن له التأثير الأكبر على رؤى وقناعات المتلقي.

الفنان يتعامل مع الأشياء في الذاكرة، من حيث علاقتها بأشياء أخرى، وتلعب حساسيته الجمالية دورا حاسما في هذا الجدل، أما المشاهد فيميل إلى قبول الموضوع المرئي كوسيط يمكنه من الفهم، وكم يخدعه هذا الوسيط عندما يلتوي به عن القصد الجمالي، بينما المطلوب منه تحييد التأويل ألمضموني في الفن، وصولا إلى فاعلية النص والإحساس بنبض الحياة فيه، فالعمل التجريدي لا يشتت الرائي بل يحصره في عملية التذوق الجمالي، وخطورة النص البصري المكون من صور مرئية (رقمية) جاهزة، هو أنه فن إعلامي يربط المشاهد بمواضيع بعيدة عن صلب الموضوع الجمالي، ويدفعه نحو مقاصد منتج الصورة غير البريئة وتتعزز قدرة الصورة الرقمية بذلك الحس الحي الذي يتسلح بالحركة والصوت لتصبح أكثر تأثيرا وإقناعا .

يبنى العمل الفني على (جدلية السالب والموجب، الفاتح والغامق، لا فرق بين فراغ سلبي وآخر إيجابي، ما دام كل جزء يقوم بدوره

المرغوب دونما تقصد أو تكلف، لأن من شأن ذلك القضاء على تلقائية النص وحيويته) هذا البناء الجدلي من تمازج الأضداد وتفاعلها، يولد الدهشة والمفاجأة، ويجعلنا نستغرق في سياحة بصرية محرضة للذاكرة والميثولوجيا والأيدولوجيا، وصولا إلى واقع مصنوع أو مفبرك أو ما يتمخض عنه من إبداع .

وهكذا مرت الصورة عبر تنقلاتها من المقدس إلى الدنيوي بمراحل مختلفة ضمن تفاعلها مع المتلقي فمن الإيمان بالصورة في العصور القديمة إلى التفاعل الثقافي معها في صور عصر النهضة، إلى التشكك في حقيقتها في الصور الرقمية،وهكذا فإن الصورة الرقمية تعمل على زحزحة ثوابتنا المعرفية تمهيدا لإنتاج وعي جديد معلب يرتكز على آليات تضليل تستجدي الغرائز وتستحوذ على العقول وتمرر ما هو مضمر على حساب الحقيقة المرئية .

إن عصر الصورة الرقمية أو عصر الميديا قد أحدث ثورة في مجال الرؤية البصرية وأصبح النص البصري يشتمل على كل الفنون المرئية والأدبية كالسينما والفيديو والمسرح والشعر والدراما وقد أزيلت الفواصل ما بين هذه الفنون سواء في الصوت أو الصورة أو القراءة ،كما انتهى الحد الفاصل بين الفنون التطبيقية والجميلة، وقد هيأ لها التطور التكنولوجي وثورة الاتصال، سبل الانتشار السريع وحولها من ثقافة النخبة إلى ثقافة الاستهلاك، ونقلها من المركز إلى الأطراف، لتكتسب ميادين شاسعة وانتشاراً سريعاً عزز

من هيمنتها وقدرتها على صياغة العقل والوجدان، ونقلها نهائيا من المقدس إلى الدنيوي.

إن ثقافة المركزة أو الأمركة، قد نقلت كل التاريخ البشري، من الأسطورة إلى الدين فالليبرالية والشمولية، نقلت كل ذلك إلى مركزها، ووحدت مغزى كل ذلك عبر وسائل التكنولوجيا والاتصال الفائقة، ثم علبتها وأعادت تصديرها من جديد، متوصلة إلى الحالة المرآوية التي هي نقل المعلومة بالصوت والصورة وكل المؤثرات التقنية الحديثة وإضاءتها القصوى وتصعيقها وتبديدها في نفس الوقت ونفس العملية الإعلامية التي تعلنها وتنشرها (فحين يحل العنف في كل مكان ويبرز بأقوى ملامحه ومعالمه ويفرض شرعيته الخاصة المطلقة كنهاية لكل شرعية أخرى يتدخل الإعلام المرآوي ليس من أجل أي تحوير في واقع العنف وسلطانه الكلي بل بهدف إجهاض رد الفعل لدى الضحية) ، عبر أسلوب خبيث، يعتمد التقنية في تلعيب المعلومة وتعليبها وتكريسها كوسيلة في خداع الجماهير ، حيث لم يعد هناك حاجة (إلى أية أنظمة إعلامية وثقافوية لإخفاء المعلومة، بل إن تحشيدها وتسريعها واغتصاب ملامحها الكيفية الأساسية، تحت القصف الكمي والتداول التسريعي القصووي، هذه التقنية لا تخفي السوء ، ولا تتبرأ من الظلم، ولا تخشى من التعامل مع مختلف أشكال الإكراه وقتل الآخر) وكمثال على ذلك نشر الصور الفضيحة في سجن أبو غريب وغيرها كثير في توقيت وأسلوب مفتعل.

لقد اقترن صعود الميديا مع صعود الأيدولوجيا، وكلاهما اعتمد قصووية التحشيد والقصف المرآوي، عبر الصورة لمواضيعه وأهدافه ، فقد كرس كلاهما أساليب اللعب على أشباه الأفكار والأفعال والممارسات، وأحلها محل أصولها، وأفقدها يقينية صورتها الأصلية، لتندفع في عواصف القصف المرآوي، وخلال القصف المرآوي يتحول الشيء إلى شبهه، ولذلك فإن سقوط الأيدولوجيا وبالتالي غياب المقدس عن حياة البشر، قد أتاح للميديا والمرآوية كامل الفضاء الكوني، فتغلغلت بجدارة في ملء هذا الفضاء، وامتلكت السيطرة التي لا تطلب التبرير أو الإقناع، وقد فرغت كلاً من الإسم والمسمى، من أية دلالات حقيقية تؤشر على المعنى، وهكذا أصبحت الصورة هي البديل عن الأصل وبديلا عن المقدس، وهي تمثل الحقيقة الجديدة في عصر المرآوية الرقمية.

تقوم المرآوية على إقصاء الصورة، فأشباه الأشياء تقوم مكان أصولها، وتفقد محتواها ورمزيتها وإسمها، بل إن وظيفة المرآوية هي أن (تبطل حتى ضرورة التبرير والإقناع، وحتى الخداع بكل فنونه الثقافوية والتقنية،" ..." يقوم تخصص المرآوية على هذا التطور، قمع استراتيجية التسمية . لايعني ذلك عزل الأشياء عن أسمائها ، ولكن تفريغ كل من الاسم والمسمى من الدلالة" ...." والمحسوسات لا تتحول إلى مدركات) ، فأبرز ما يمكن الوصول إليه هنا ليس نهاية الفن فحسب، وإنما رفض الصورة لأي دلالة ممكنة

،عبر مشهديتها المصعقة المنزوعة الظلال .

هذا عصر سلطات المعرفة، بقنوات محلية وفضائية، الكاميرات تدير الكون عبر صور هدفها الحقيقة المصنوعة بالحديد والنار، مجبولة بدم الأبرياء من عالم ثالث، وبمشهدية تدعي الحياد، وتسلط الضوء على المشهد من جميع الجهات، بحيث تنزع منه الظلال، إضاءة قصوى إلى درجة التصعيق والتبديد ، في اللحظة التي يعلن فيها عن الظاهرة، فحين يعمم العنف على هذا النحو، يفرض ملامحه وشرعيته الخاصة، كنهاية لكل شرعية أخرى ومنها شرعية الفن .

تتوحد عيون الكاميرات في عين كونية واحدة، تراقب وتتنصت،عين تتنصت وتغتال المشهد والصوت والصدى والظلال، في قريتنا الكونية، فليس هناك حاجة إلى أية أنظمة إعلامية وثقافوية لإخفاء المعلومة،(بل إن تحشيدها وتسريعها واغتصاب ملامحها الكيفية الأساسية، تحت القصف الكمي والتداول التسريعي القصووي،... هذه التقنية لا تخفي السوء، ولا تتبرأ من الظلم، ولا تخشى التعامل مع مختلف أشكال الإكراه، وقتل الآخر علنا، وتحت أقوى أشكال الإيضاح والإبراز، وبواسطة أشمل وسائط الاتصال وأسرعها) وهكذا تغدو الصورة أو الأيقونة الإعلامية أداة قتل وتدمير، عبر مشهد مصنوع، ومشاهد مبهور يجلس وحيدا أمام مرآة العصر الرقمية، وأسلاك تبث في اتجاه واحد ، إنه القدر

وقد دخل إلى حجرات نومنا، وما علينا إلا الجلوس أو النوم أمام التلفاز بخدر، نتلقى الشهوة المعلبة بأقصى عناية فائقة ، بدعوى المثاقفة وقبول الآخر، هذا هو عصر الصورة المنمذجة، مجزأين ومنفيين في وحدة قاتلة ،هذا هو موت الفن.

الهوامش

١ -محمود الصفار / الصورة في ممارسات الآمدي /مجلة الفكر العربي المعاصر /ص١٠٦/ عدد ٩٨-٩٩/باريس ١٩٩٢.

٢ -د.محمد بن حمودة /التشكيل العربي المعاصر بين قيمة العلامة وبين خبرة الشيء عينه /ملتقى الفنون البصرية/الدوحة ٢٤-٢٦آذار ٢٠٠٥.

٣ -مركز الفنون البصرية / الدوحة/ راجع مقدمة ملتقى الفنون البصرية ٢٤- ٢٦ آذار ٢٠٠٥.

٤ -راجع دراسة فراتشيك دياك "البنيوية في المسرح "/ترجمة سامي عبد الحميد /مجلة الثقافة الأجنبية /ع ٣ / ٤ – ١٩٩١/دار الشؤون الثقافية العامة /بغداد.

٥ -مطاع صفدي /مجلة الفكر العربي المعاصر /ص ١٧/عدد ١٠٢-١٠٣/١٩٩٨/بيروت.

٦ -شاكر لعيبي /أبواب /عدد ٢٤/ربيع عام ٢٠٠٠/صفحة ١٤٢/ بيروت.

٧ -مطاع صفدي/ نظرية إبطال الإنسان /مجلة الفكر لعربي لمعاصر /ص٦/عدد ١٢٢- ١١٣/بيروت ٢٠٠٠.

٨ -علي ناصر كتانة /اللامرئي وسياقات التلقي/ندوة تحولات النص البصري/الوحة ٢٤- ٢٦ آذار ٢٠٠٥.

٩ -كيف تقرأ صورة/حسن سليمان /المكتبة الثقافية /ع١٣٨/الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر /القاهرة/ص ٧٤ /١٩٧٠.

١٠ -مطاع صفدي ؟من تمعين المقدس الدنيوي /مجلة الفكر العربي لمعاصر /ص١٧/عدد ٩٦-٩٧/بيروت١٩٩٢.

١١ -مطاع صفدي /عصر انفجار المركزة /مجلة الفكر العربي المعاصر /ص ١٣/عدد ٩٨-٩٩/ بيروت ١٩٩٢.

تخفي المجالات التقليدية في الفن المعاصر

أ. د. خالــد الحمــزة

مقدمة:

يحدد آرثر سي دانتو Arthur C. Danto في كتابه بعد نهاية الفن (١٩٩٧) ثلاث مراحل أساسية لفهم ما يطلق عليه "فن" هي: ماقبل الفن والفن وما بعد الفن. ولقد تأسس مفهوم الفن وتاريخه في عصر النهضة الأوربية، حيث يعتبر أغلب الباحثين- ومنهم دانتو - أن جورجيو فازاري (١٥١١-١٥٧٤) G.Vasari كان المؤسس لذلك المفهوم من خلال كتابه المعروف بـ سير حياة الفنانين. ويمكن القول بأنه ليس مفهوم الفن هو الذي تحدد في تلك الفترة فحسب ولكن أكثر مجالاته رسوخاً أي التصوير والنحت والعمارة أيضا وهي المجالات التي وردت في عنوان كتاب فازاري المذكور. ولقد ظلت هذه المجالات الفنية متبعة في الممارسة الفنية والكتابة عن الفن حتى قرب أواخر الحداثة بالرغم من الوعي منذ الحداثة المبكرة بتداخل هذه المجالات وحتى مع غيرها مما لم تعتبر وقتها فنا في نظر الكثيرين. ورافق ذلك الوعي بالتداخل بين المجالات الفنية وعي آخر يعترف بتجلياته التي ظهرت من قبل في كثير من فنون الحضارات القديمة على اختلافها.

لقد ظهرت البذور الأولى لتداخل المجالات الفنية في الفن الحديث في أعمال الفنانين الذين أنتجوا أعمالا في أكثر من مجال

فني مثل بيكاسو، ومن ثم أتى دوشامب بما عرف بالأعمال سابقة التجهيز وهي التي غيرت كثيراً في مفهوم العمل الفني وبالتالي في زخم هذه التداخلات. وأثرت بعد ذلك التوجهات الفنية التي باتت تعرف بالحداثة المتأخرة في ظهور أجناس فنية عديدة وذلك في أواخر الخمسينات من القرن العشرين. ثم تأكد فيما بعد أن المسألة تتعدى الجمع بين المجالات التقليدية أو التداخل بينها، فقد أصبحت أجناساً أو أشكالاً أو أنواعاً أو مجالات جديدة ذات مواصفات وهيئات خاصة إلى حد ما ويكرس بعض الفنانين حياتهم الفنية لترسيخها. وتطور الأمر في الفن المعاصر بحيث أصبح إطلاق مصطلح "عمل فني" على المنتج أكثر مناسبة وذلك بسبب مرونة هذا المصطلح وتوافقه مع الحال الجديد. ونحاول في هذه المقالة التعرف على طبيعة هذا التغير وأسبابه الداخلية والخارجية وتفحص ما تركه هذا التغير من أثر على طبيعة العمل الفني ذاته.

المجالات الفنية في الفن الحديث من المحافظة إلى التعددية :

إن مطالعة الكتب المسحية الشاملة للفن الحديث والتي تشمل عادة الفن الذي أنتج منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى العقد السابع من القرن العشرين ككتاب آرناسون Arnason الفن الحديث على سبيل المثال، مفيدة لنا في تتبع التطور الذي لحق بالمجالات الفنية. ومما نجده في هذه الكتب أن المسميات التي شاع استعمالها في تاريخ الفن الحديث المبكر تحدد غالباً توجهات

فنية مثل الواقعية Realism التجريدية Abstraction والخيالية Fantasy، أو مدارس فنية مثل التأثرية Impressionism والرمزية Symbolism والآرت نوفو Art Nouveau والوحشية Fauvism والتعبيرية Expressionism والتكعيبية Cubism والمستقبلية Futurism وماوراء الطبيعة Metaphysical والدادا Dada والسيريالية Surrealism والتعبيرية التجريدية Abstract Expressionism، أو جماعات فنية مثل النابيز The Nabis والجسر Die Brucke والفارس الأزرق Der Blaue Reiter والديستيل De Stijl. ومما نلحظه فيها كذلك محافظتها على الأجناس التقليدية من تصوير ونحت وعمارة. أما في نهاية الخمسينات ومعظم الستينات من القرن العشرين فقد غلب إطلاق مسميات مثل الجماهيري Pop والواقعية الجديدية New Realism والنحت التجميعي Junk Sculpture والبيئة Environment والحدث Happening والأداء Performance والإختصارية Minimalism وغيرها. أما الفن في السبعينات فقد اتسم بعضه بالعودة إلى ما رفضته الحداثة مثل الواقعية الفذة Super Realism والصورة الجديدة New Image والتزيين Pattern. يظهر أن مسميات هذه الفترة قد تعددت كثيرا وأن في أغلبها تحللا من الإلتزام بالمجالات التقليدية وتعمدت الأعمال نقدها بشدة. واتخذت في هذه الفترة مسميات لمجالات جديدة أو ما يشبهها ثم أتى الفن المفاهيمي Conceptual، بانيا على هذا

النقد ومحدثا مرحلة إنقلاب جذرية على الحداثة ومعطياتها، ليترك أثراً كبيراً على فن ما بعد الحداثة.

وإذا ما نظرنا في المجالات الفنية في فترة الحداثة المتأخرة كفن الأداء Performance مثلا نجده قد بني على ما كتب عن بولوك Polock ودي كوننج De Kooning من وصف لحالتيهما الجسمية والنفسية أثناء تنفيذ أعمالهما. ويتميز هذا الفن بأن فيه تحرير للفنان من الشيء الفني والتوجه مباشرة إلى المتلقي من أجل انغماسه الفعلي أو النفسي في الأداء، الأمر الذي هيأ للفنان أن يكون مالكاً لعمله ومتحكماً بمصيره. أما في الفن التحولي Process فقد جعل الفنانون عامل الزمن في تغير الأشياء أو تحللها وسيلة أساسية في عملهم وكان لهذا العامل كذلك أثره البين في فن الأرض /Earth Land. أما في الإختصارية Minimalism ومع أنها تعتبر أسلوبا إلا أنها تقترب من المجال الفني خصوصاً عندما نعرف أن جود Donald Judd مثلا لم يعتبر عمله نحتاً فقد سماه عمل ثلاثي الأبعاد كأي شيء آخر. ولقد شاع فيما بعد ذلك استعمال مسميات مثل فن ضد الشكل Anti-Form والفن التحولي Process Art في وصف نحت ما بعد الإختصارية Post-Minimalism. وبذا أصبح الغرض من المكان أو العمل الفني هو إتاحة الفرصة لخبرة تتفحص خبرة. وللدلالة على جزافية المسميات التي كثرت في أواخر الحداثة نجد أنه قد أصبح ممكنا تصنيف العمل الفني تحت عدة

مجالات تقليدية أوجديدة. وقد يكون في كثرة التصنيفات تقليل من أهميتها مما يبرر ما يراه البعض من أنه منذ هجوم الدادا على الفن انكسر التمسك بالتصنيفات وفقدت قيمتها.

صرح غرينبيرغ Clement - Greenberg موطد الحداثة منذ أواخر الثلاثينات- في نظرية التطور الفني كنقد ذاتي تطبيقي في عام ١٩٦٥، "يكمن جوهر الحداثة كما أراها في استعمال الطرق المميزة للمجال الفني ذاته ليس لقلبه ولكن لتثبيته بقوة في ساحة التنافس." ويبدو أن قوله هذا لا يعبر عن واقع الحال على الأقل في تلك الفترة وسأعود لتوضيح ذلك لاحقا. وعندما ننظر في التطورات الفنية المتلاحقة في عقد الستينات ندرك بأن نظرية الحداثة قد فاتها الزمن. ونلحظ كذلك أن غرينبيرغ قد أصبح يغني خارج السرب، وعلى أي حال ما يحسب له أنه قد أدرك ذلك وتوقف تقريبا. فالفن في هذه الفترة أوحتى قبلها أخذ يهتم ببعض ما أسقطته الحداثة من اعتبارها كالموضوع مثلا. فأحداث كابرو Allan Kaprow وبيئات ونحت سيجال George Segal تبدو وكأنها تبحث أو تكتشف الطقس المختفي تحت السطح في أحداث الحياة اليومية وكأنهما يحاولان إيجاد معنى فيما يبدو لا قيمة ولا معنى له. وأعلن موت التصوير في السبعينات وذلك في قمة الإختصارية. فقد قام الفنان جون بالداساري John Baldessari على سبيل المثال في عام ١٩٧٣ بتحطيم أعمال التصوير التي أنتجها

في الثلاثة عشر عاما السابقة. وكتب الناقد جون بيرو John Berreau "نحتاج الآن إلى أكثر من مكعبات صامتة ولوحات فارغة وحوائط بيضاء ناصعة؛ لقد مللنا بشدة من الساحات العامة الباردة وناطحات السحاب ذات الجدران وكأنها ستائر متكررة والتصميم الداخلي الذي أنتج ما يشبه ثلاجات اللحوم الفارغة وليس غرفا للعيش بها." وطور المفاهيميون أفكارهم على إسقاط الشيء الفني Art object الذي أعلت الحداثة من قدره كثيراً. لقد أكد جوزيف كوسوث Joseph Kosuth في عمله كرسي وثلاثة كراسي One and Three Chairs من العام ١٩٦٥ على أن جوهر الفن هو الفكرة أو المفهوم. ولا شك بأن حركات الطلبة في أوروبا والمناوئين لحرب فيتنام في الولايات المتحدة والعالم قد أحدثت تغيرات اجتماعية وسياسية في المجتمعات الغربية وتلك المتصلة بها. وكان للفنانين دور بارز في تلك التحولات وتأثروا بنتائجها مما دفع إلى التحلل من الأنظمة التقليدية بما فيها الفنية.

تخفي المجالات في فن ما بعد الحداثة

أما في فن ما بعد الحداثة فقد ظهر مجال جديد وهو ما يطلق عليه في العربية التجهيز / التشكيل في الفراغ Installation. يشمل هذا المجال مساحة واسعة من الممارسة في الفن المعاصر ويوحي المصطلح بفكرة العرض أو المعرض وقد ترسخ اليوم كغيره من المجالات الفنية بل طغى عليها جميعاً. والتجهيز في المواقع غير الفنية

non-art sites لا يعنى بالفن ومحدداته فحسب ولكن باندماجه بالحياة أيضاً. ويقدم ذلك رغبة الفنان في الإمتداد والوصول إلى المكان العام خارج مرسمه وخارج مؤسسات الفن التقليدية وبذا فهو يسيطر كذلك على طريقة عرض عمله. ومما يدلل على رسوخه وطغيانه نجد أن أوليفيرا Oliveira وبيتري Petry في مؤلفهما الرائد عن التجهيز قد أعلنا صراحة عدم القدرة على القيام بمسح شامل لهذا المجال الفني لاستحالة ذلك بسبب اتساع ممارسته. وأوضحا كذلك أنهما لا يهدفان إلى وضع تعريف شامل له ولكنهما تتبعا سلسلة من العلامات البارزة التي تظهر ذلك الاتساع المتسم بشدة التعقيد. ويؤكدان على أن هذا المجال الفني يشمل العمارة والأداء بشكل أساسي غالباً ولكن المجالات الفنية الأخرى قد تركت آثارها عليه كذلك، وبسبب تجاوزه لحدودها التقليدية فإنه يناقش استقلالية كل منها وسطوته وتاريخه وعلاقته بسياق الحياة المعاصرة.

لقد ظهر مصطلح "إنستاليشين" في العقد الأخير من القرن العشرين ليركز على علاقة الأشياء مع بعضها بعضا وكذلك على سياقها بدلا من التركيز على شيء واحد منعزلا عن بيئته. أما تاريخ هذا المجال فإنه لم يكتب بعد ويجب أن لا يقتصر على تشابهات شكلية عبر الفن الحديث كانفتاح المستقبلية، وكولاج التكعيبية والأعمال السابقة التجهيز لدوشامب، وممارسات

الدادا، وتركيبات شويترز Schwitters وبنائية إلليستزكي El Lissitzky المكانية، ومساهمات دوشامب في معرضي السريالية في عامي ١٩٣٨ و ١٩٤٢، وفضاءات فونتانا Lucio Fontana، والتجميع Assemblage، والحدث Happenings، والفلوكسس Fluxus، والإختصارية Minimalism، وفن الأرض Land Art، والفن الفقيرArte Povera، والفن التحولي Process Art، والمفاهيمية Conceptualism، ولكن ينبغي أن يركز على فكرة أن يكون كل من الزمان (ليس كانطباع مجرد) والمكان مادتي العمل الفني بالإضافة إلى امتزاجه بالحياة. لقد تحدى دوشامب في العجلة القاعدة التي بني عليها التفريق بين عالم الفن وما هو خارجه. وتطور التجهيز على إشارات دوشامب تلك في أغلب الفن منذ الستينات.

وأطلق التجميعAssemblageوالسياق المكانيEnvironment في أوائل الستينات على الأعمال التي تشغل حيزا في مكان ما ولم يكن التجهيز يتعدى إطلاقه على كيفية إعداد المعرض. ولقد انقلب السياق إلى محتوى مع تقدم الحداثة وأصبح العمل مع نهايتها يؤطر قاعة العرض وقوانينها. وعندها امتزج العمل بالمكان مما أتاح للمعنى أو للمحتوى أن يتسرب في المحيط وبذا يفتح الحيز الفني على المكان وتصبح علاقة المتلقي بالعمل مختلفة عن العلاقة التقليدية بين المشاهد والصورة أو التمثال. ويعترف فريدريك جيمسون

أو يقبل بإقلاق المجالات الفنية وذلك لغرض Fredric Jameson فهم التجهيز باعتباره متعدد الوسائط Mixed Media. أي أن التجهيز بهذا المعنى هو شامل لمجالات فنية متعددة ويستخدمها غالبا خارج أطرها التقليدية. ويمكن أن تفسر تلك الشمولية بأن الجانب الأهم في تطرف المكان والجسم في المكان في ستينات القرن العشرين هو توجيهه إلى تطورات التجهيز والأداء وكان ذلك بسبب الرغبة في التعامل مع الواقع الإقتصادي والسياسي من خلال ضبابية عالم الفن القلقة.

آمنت الحداثة بالموضوعية العلمية والإبتكار العلمي وكان لفنها أيضا منطق البناء ومنطق الأحلام ومنطق الإيماءة والمادة وبحث حثيثا عن الكمال والنقاء والوضوح. ويمكن القول بأنه بالرغم من المزج بين أكثر من مجال فني في الحداثة، إلا أنها في النهاية قد حافظت إلى حد كبير على المجالات التقليدية بسبب طبيعتها المحافظة بخصوص الشكل. وكانت الحداثة مثل الرأسمالية مادية وتصر على كونها شيئا في عالم من الأشياء. أما في فن ما بعد الحداثة فقد ماحك الفنانون المجالات التقليدية وتلاعبوا بالإصطلاحات ولم يظهر المزج بين المجالات فحسب، ولكن في تفحص المجالات التقليدية نفسها. ويمكن أن نأخذ أعمال الفنانة آنتين Eleanor Antin مثالا على ذلك. لقد عملت الفنانة في موضوعات السيرة الذاتية في النصف الثاني من ستينات القرن العشرين. وللتمثيل

على تلك المماحكة – ومن إنتاج تللك الفترة – نذكر عملها حفر: نحت تقليدي Carving: A Traditional Sculpture وهو عبارة عن سيرة ذاتية فوتوغرافية توثق من خلالها عملية إنقاص وزنها وذلك في سلسلة لقطات عارية وأمامية لها. ونرى كذلك إصرارها على طريقتها في عملها تصوير إستحضاري Representational Painting وهو أول فيلم فيديو لها وتظهر به تتزين بالأصباغ على وجهها. وحسب قولها إنها تفعل ذلك "لتغيير صورتي عن ذاتي."

إذا كان محتوى الفن الحديث كما يبدو لنا اليوم، هو الشكل والأسلوب فإن المحتوى الأساسي لفن ما بعد الحداثة، هو تحليل أصوله ووعيه بهشاشته.ويقدر في هذا المجال وعي الفنانين ومحاولاتهم الدؤوبة لتثبيت دور الفن في الحياة. لقد وصلت الفنون إلى الوعي بذاتها كوسائط متنوعة، وكنظام وسيط يشكل إنتاجها بواسطة رسالة رمزية يتعين عليها إتخاذ موقف من الوضع الذي تحتله مادة المجال الفني نفسه. يعمل فن ما بعد الحداثة على إذابة الحدود بين العالم والذات حتى تصبح ضبابية، وبذا فهو مؤهل لتجاوز الحدود المصطنعة بين المجالات الفنية. وإذا كان الفن هو حوار بين الفنانين كما قالها لوكاس Lucass، فمن الطبيعي أن يشمل هذا الحوار ما فعله قديمهم وحديثهم من أعمال فنية ضمن مجالاتها العديدة.

وأرى بأن تركيبات المجالات الفنية التي وصلت إلى حد التعقيد في مرحلة "قمة الحداثة"، قد تكون عاكسة للتطورات العلمية والتكنولوجية وخصوصا في تطبيقاتها الفذة في مجالات الوسائط المتعددة والتي غيرت في نواحي الحياة المختلفة. وإذا ما أخذنا الفوتوغرافيا كمثال نجدها قد أحدثت تغييرات بالغة الوضوح على الحالة المعاصرة للرؤية وللتفكير بالرغم من تجاهل نقاد الفوتوغرافيا لها. ووعي الفنان بعصره وبمعطياته دفعه في فترة معينة إلى اللحاق بتلك التطورات ومحاولة تمثلها فنتج عن ذلك أعمال فنية تحاكي العصر من حيث طابعه المعقد والمتشابك. لاحظ فيلدمان Feldman بأن التعبيرية التجريدية التي كان لها الحضور الأكبر منذ عام ١٩٤٦ وحتى عام ١٩٦٠، قد أعادت استخدام المساحات الكبيرة في التصوير ويرجع ذلك لأسباب عدة، منها رغبة الفنانين في أن يحصلوا على تعاطف أكبر مع أعمالهم من خلال جعل المساحات اللونية والأشكال جزءا أساسيا من بيئة المتلقي. ويرى في ذلك أن الصور الكبيرة تشبه الصور على شاشة السينما، أما الصغيرة فتشبه الصور على شاشة التلفزيون الذي هو امتداد للمذياع أو الأدب من حيث حميمية العلاقة مع المشاهد/ المستمع. ويرى سببا آخر ويتمثل في جعل الصورة جزءا من الجدار وليست مثبتة عليه أي لتصبح عنصراً معمارياً.

لقد ترك تعدد المجالات الفنية الكبير في أواخر الحداثة وطغيان التجهيز في فن ما بعد الحداثة أثره في علوم الفن المختلفة.

ونلاحظ أنه يشيع الآن استخدام مصطلح "عمل فني" في نقد الفن وتاريخه ونظريته على اختلاف مجالاته حتى التقليدي منها وذلك ليس للحديث عما هو مشترك بين الأعمال الفنية ولكن بسبب تأثير الفن المعاصر. ويلاحظ أنه حتى بعض ممارسي المجالات التقليدية يطلقون على إنتاجهم "أعمال فنية" وذلك من باب الابتعاد بمنتجهم عن أن ينظر إليه ويحكم عليه بالمعايير التقليدية لطبيعة المجال الفني ذي الصلة. ويمكن القول بأن مجالات الفن قد أصبحت ضبابية وعليه أصبحنا اليوم نقبل أي شكل أو مجال فني تقريباً. ويبدو أن الأمر مع هذه الحال قد وصل إلى أن كل عمل فني يبقى هو نوعه أو مجاله الخاص وحتى التصنيف المعتمد على المجالات الفنية لأغراض الدراسة كما كان متبعا لم يعد مبرراً لدى البعض.

ولا يعني طغيان التجهيز كمجال فني في الفن المعاصر اندثار الأجناس الأخرى إذ نجد الآن لجوء بعض الفنانين إلى المجالات الفنية التقليدية أو الجديدة الخالصة وفي أدق وأضيق خصائصها. وقد تكون تلك الممارسات تعبيرا عن موقف رافض لسطوة الإعلام والني تتمثل في وسائطه المركبة والعودة إلى البساطة والبداهة التي قد لا تحتاج إلى كل تلك التقنيات المعقدة. وكأن دور الفنان هو البحث عن وسائل بسيطة تفي بالمتطلب الإنساني الذاتي الداخلي في أضيق حدوده في عالم متلاطم بالمصالح والأهواء والغايات المتضاربة. ويمكن في ضوء ذلك أن نقرأ تصريح غرينبيرغ السالف الذكر كرؤيا مستقبلية أكثر منه تقريراً.

1- Arthur C. Danto, After the End of Art, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
2- H. Harvard Arnason, Modern Art, 3ed. Ed., Harry N. Abrams, Publishers, New York, 1986.
3- H. Harvard Arnason, ibid, P. 589.
4- H. Harvard Arnason, ibid, P. 566.
5- H. Harvard Arnason, ibid, P. 571.
6- Nicolas de Oliveira, Michael Petry, and Nicola Oxley, Installation Art, Smithsonian Institution Press, 1994, P. 22.
7- Nicolas de Oliveira and others, ibid, P. 28.
8- Edmund Burke Feldman, Varieties of Visual Experience, 2end. Ed.,
9- Harry N. Abrams, Publishers, New York, 1983, P. 299.
10- Daniel Wheeler, Art Since Mid-Century: 1945 to the Present, Prentice-Hall, Inc., New York, 1991, P. 243.
11- Edmund Burke Feldman, ibid, P. 310.
12- Daniel Wheeler, ibid, P. 243.
13- H. Harvard Arnason, ibid, P. 562.
14- Nicolas de Oliveira and others, ibid, P. 7.
14- Nicolas de Oliveira and others, ibid, P. 7.
15- Nicolas de Oliveira and others, ibid, PP. 89-.
16- Nicolas de Oliveira and others, ibid, P. 9.
17- Nicolas de Oliveira and others, ibid, P. 9.
18- Nicolas de Oliveira and others, ibid, P. 13.
19- Nicolas de Oliveira and others, ibid, P. 29.
20- Nicolas de Oliveira and others, ibid, P. 30.
21- Kim Levin, Beyond Modernism: Essays on Art from the 70s and 80s, Icon Editions, Harper and Row, Publishers, New York, 1988, P. 4.
22- Kim Levin, ibid, P. 6.
23- Kim Levin, ibid, P. 112.
24- Kim Levin, ibid, P. 125.
Fredric Jameson, Postmodernism, The Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press, Durham, 1999, P. 162.
25- Kim Levin, ibid, P. 7.
26 Kim Levin, ibid, P. 51. Albers

وذلك في نيسان 1964 حيث كان يماحك الإختصاريين مثل ألبرز

28- Edmund Burke Feldman, ibid, PP. 432.
29- Edmund Burke Feldman, ibid, PP. 2956-.
30- Stella Pandell Russell, Art in the World, 2end. Ed., Holt, Rinehart and Winston, New York, 1983, P. 312.

مصداقية الصورة في المشهد السينمائي

أحمد طمليه

إن الوعي بالصورة، والبحث عن مصداقيتها، بل وعن أقصى درجات المصداقية حتّم على القائمين على العمل السينمائي أن يرتقوا إلى مستوى هذا الوعي، وبات الرهان على مقدار الإبداع الذي يبذل لاضفاء المصداقية، وهذا ما أحتاج وعياً استثنائياً بفن السينما، وبمصداقية الصورة في المشهد السينمائي، وهو ما عبر عنه المخرج دافيد لين بالقول: لنفترض أن هناك مشهداً يعرض ممثلة في بوفيه المحطة، والسيناريو يوضح أنها جالسة إلى منضدة تشرب فنجاناً من الشاي. ولكن المخرج يريد أن يضيف قليلاً من الإحساس بـ "الجو" للمشهد، ولذا يقترح عليها أن تمسح نقطة وهمية بقاع الفنجان. ليس من المحتمل أن يحس المتفرج بهذه اللمسة الخفيفة كلمسة في حد ذاتها، لأنها تبدو طبيعية جداً ولكنها تعبر عن واقعية المشهد".

إن ما ذهب إليه المخرج لن يتعلق بالإحساس بالمشهد الذي يعبر بالنتيجة عن مصداقيته، هذا بالطبع ونحن نتحدث عن مشهد معزول عن السياق الدرامي، أي أننا أمام امرأة وفنجان قهوة ومنضدة، فماذا لو نقل لنا المشهد في سياقه الدرامي؟ إن رهان مصداقية المشهد هنا يكون أكثر صعوبة، فنحن لا نبحث عن مصداقية امرأة وحيدة تشرب فنجان قهوتها، بل قد يأخذنا السياق

إلى ما هو أبعد من ذلك، ألا وهو الوصول إلى الإحساس الذي يهدف المشهد إلى إيصاله ولهذا قصة نعرضها على النحو التالي:

أن ما يميز الفيلم المقنع، من ضمن عوامل عديدة أخرى، أن بناءه يأخذ شكلاً هرمياً، فثمة مقدمة، ثم حبكة، ثم ذروة الحبكة، أو ذروة العقدة، ثم الخاتمة. وغالباً ما تكون ذروة العقدة، أو ذروة الحبكة هي حجر الأساس بالفيلم، وهي التي تحتاج إلى عناية استثنائية من المخرج ليحافظ على مصداقيتها وإلا فقد تنفرط الفكرة وتفقد بناءها الهرمي، وتغدو عبارة عن أحداث بلا رابط، وبلا امتداد تراكمي.

كثيراً ما نشاهد أفلاماً انفرطت بها الحبكة، وفقد المخرج البوصلة، فظهرت ركيكة غير مقنعة، وعادة ما يلتقط المشاهد انفراط الحبكة وذلك عندما تأتي الأحداث أو ردود الأفعال على عكس ما يتوقعه، فالأصل بالحبكة الدرامية أن يقتنع المشاهد بها حتى لو كانت صنعاً من الخيال، فقد نتفاعل مع أفلاك الخيال العلمي إذا كانت متقنة التنفيذ، وقد نتجاوب مع أفلام الرعب ونتابع أمواتاً يعودون إلى الحياة بهيئات مختلفة، إذا كان المخرج متمكناً من أدواته ونجح في إيصال الإحساس المراد من الصورة، وعدم تركها صورة بلا روح.

وفي هذا السياق، فإن نجاح الفيلم من حيث معايشة أحداثه

يتوقف إلى حدود بعيدة على دقة البناء الدرامي، وغالباً ما يتجلى ذلك في تنفيذ ذروة العقدة الدرامية، فإذا لم تأت بمقدار الشحن المرصود لها يفقد الفيلم حيثياته المقنعة. فلنتخيل، مثلاً، إمرأة تنتظر حبيبها طوال الفيلم فيكف يمكن أن تأتي لحظة اللقاء، هل يتعانقان مثلاً، أم يكتفي المخرج بنظرات الشوق المتبادلة بينهما؟

في الفيلم الصيني "الطريق إلى البيت" قفز المخرج زانغ بيمو عن مشهد لقاء الحبيبة مع الحبيب، ذلك أن مقدار الشحن الذي قدمه على مدار الفيلم والفتاة تنتظر حبيبها بلهفة منقطعة النظير كان أكبر من أن يستوعبها أي مشهد. وفي المقابل ثمة أفلام غامر مخرجوها في تصوير المشاهد التي تشكل ذروة الشحن الذي مارسه المخرج نستذكر منها مشهداً في فيلم "عودة الإبن الضال" للمخرج يوسف شاهين، فمقدمة الفيلم تقوم على انتظار الجميع للابن الضال "علي" الغائب منذ ما يزيد عن عشرة أعوام، والكل يعلق الآمال على عودته. مقدار الشحن الذي قدمه المخرج في انتظار عودة الإبن الضال كان كبيراً، وبالتالي فقد كان يجب للقاء أن يكون بزخم الشحن الذي هيأ له المخرج، فاختار يوسف شاهين للحظة اللقاء أن يضعها بالمشهد التالي: الجد (محمود المليجي) والحفيد (هشام سليم) يشعلان ناراً ويتجاذبان أطراف الحديث في الخلاء، ويتفنن المخرج في تقديم دفء الصورة، ونحن نرى وهج النار ينعكس على وجهي الجد والحفيد. في هذه اللحظة يظهر "علي" يقترب

بهدوء فيما الجد والحفيد يواصلان حديثهما دون أن ينتبها إليه، يجلس أمامهما دون أن يلحظاه أيضاً، بل إن الحفيد يلتفت إليه لفتة عابرة ومن ثم يعاود الاستماع لجده وكأنه رأى طيفاً وليس شخصاً حقيقياً، يلتفت الجد إلى القادم الجديد ثم يرفع عينه عنه للحظة، ثم يعاود النظر إليه، وقد فاضت عيناه بالدموع وأخذ صوته يرتجف، كل ذلك والحفيد ينظر إلى جده وإلى القادم الجديد دون أن يعي شيئاً، فيأخذ الجد ابنه بين ذراعيه باكياً ومتمتماً بكلمات يتداخل فيها الصوت مع النحيب. ولو أن المخرج لم يعتن بتفاصيل مشهده، ولم يعط كل لقطة حقها، لانعكس ذلك على مجريات الفيلم كله، فعلى المشاهد أن يلمس ويعيش لحظة حرارة اللقاء، وذلك حتى يشارك فيما بعد المخرج في رؤيته لتسلسل الأحداث. ومن اللمسات الخفيفة التي أضفت مصداقية على المشهد تلك المتعلقة بلفتات الحفيد السريعة إلى العابر الغريب، فقد بدت نظرته الشاردة وكأنه شاهد طيفاً لا رجلاً حقيقياً، وقد ظل المشهد في موضع ترقب إلى أن حسمه الجد بنحيبه الخافت.

مشهد آخر مأخوذ من فيلم (ماما روما) للمخرج الإيطالي بازوليني، وهنا نعيش تداعيات مختلفة، ففكرة الفيلم تقوم على الأم (قامت بدورها الممثلة الإيطالية أنا مانياني) التي قضت شبابها تعمل غانية في شوارع روما، وتقرر حين تصبح أماً أن تكرس لابنها، وأن تترك حياة الليل وتوفر لابنها حياة آمنة بعيداً عن حياة الليل، كل

ما تتمناه الأم أن يعمل ابنها المراهق عملاً شريفاً، وتجدها مسكونة بهذا الهاجس لدرجة يصعب على المشاهد أن يتخيل رد فعلها في حال تحققت أمنيتها. يحكي لنا الفيلم أن الأم تنجح في مساعيها وتجد لابنها عملاً في أحد المطاعم. ونأتي إلى المشهد المهم عندما تذهب الأم بصحبة رفيقتها لرؤية ابنها في العمل، تراه من بعيد وهو يتنقل بين الطاولات بخفة، وحين يراها يمعن بالاستعراض في حركاته، فلا تملك الأم إلا أن تجهش بالبكاء والضحك على نحو هستيري. وقد كان المشهد أبلغ من أي كلام، وكان على المشاهد أن يحس، فعلاً، بفرحة الأم بولدها،وفرحة الابن بنظرات أمه، ولو لم ينفذ المشهد بالدقة التي نفذ بها لربما فقد الفيلم كله مصداقيته فأحياناً صورة واحدة يمكن أن تفسد ترتيب كل الصور، وخاصة تلك الصورة التي يعول عليها، والتي تشكل ذروة الحدث.

مشهد آخر مأخوذ من الفيلم الأمريكي "بعيداً عن الجنة" للمخرج تود هاينس، حيث الأب رجل ناجح في عمله، متزوج وله طفلان، غير أنه شاذ يقيم علاقات جنسية مع أبناء جنسه، يقسم في كل مرة أن لا يعود إلى الشذوذ غير أنه في كل مرة يخذل وعده. يكتشف الأب أن حالته ميؤوس منها، فها هو الشاب الجديد الذي تعرف إليه مؤخراً يدعوه لأن يعيشا معاً مما يعني انهيار بيته الأسري. يعود الأب إلى بيته في ذلك اليوم منهاراً متهالكاً يجلس على حافة الكنبة بحضور ابنه وابنته الصغيرين، يضع يده على جبينه ويطرق

رأسه. في هذه اللحظة تدخل الزوجة وتسأل عن ما يجري وبدل أن يجيبها الأب يجهش بالبكاء على مرأى من طفليه لتعبر الصورة في هذا المشهد عن عمق الانهيار الذي يهز أركان الأسرة.

لا نبالغ إذا قلنا إن هذه المشاهد حملت مسؤولية نجاح الأفلام، وشكلت الحجر الأساسي في تبلورها ووصولها واقناعها للمشاهد، ولو أنها جاءت أقل بواحد بالمئة مما هو متوقع منها، لربما أخفقت في إيصال التأثير المطلوب، وذلك كحال الكثير من الأفلام التي ينقصها الاعتناء بأدق التفاصيل، فتكون النتيجة لغوا على الشاشة. والمشاهد، في النهاية، أذكى بكثير مما قد يتصور البعض، خاصة إذا تعلق الأمر بمشاعره ووجدانه، وهو أدرى بمعايشة الحبكة والتفاعل مع ذروة الحدث، ولديه في هذا المجال شفافية خاصة، تجعله يدرك أي إخفاق ويضع إصبعه فوراً على مواطن العطب، والإخفاق والعطب في السينما يتمثلان في الكذب، فعلى المشهد أن يحتفظ بمصداقيته حتى لو كانت تفاصيله ضرباً من العبث، ونوعاً من التهريج، وشطحات خيال لا تمت للواقع بصلة.

إن قناة التخاطب ما بين المشاهد والمشهد السينمائي تتصل بمدى معايشة الأحاسيس، ومدى قدرة المخرج على اضفاء المصداقية على مشاهدة، خاصة تلك المشاهد التي تشكل ذروة الحدث، أو التي ريصد لها مقدار عال من الشحن. وبالمناسبة فإن المشاهد العادي هو ممثل محترف إذا اتصل الأمر باختبار مشاعره

وأحاسيسه، خاصة فيما يتعلق بالفعل ورد الفعل، فهو ينتظر من رد الفعل أن يكون مساوياً للفعل وذلك على أقل تقدير، فأن تبلّغ أماً في مشهد سينمائي خبر وفاة ابنها على الجبهة، فإن ذلك يتطلب عناية استثنائية بأدق التفاصيل ليأتي رد الفعل بمقدار ما يمكن أن يحدثه الفعل نفسه، وهذه مسألة يستطيع أن يستشفها المشاهد، اعتماداً على شفافيته الخاصة، كما أشرنا.

ولنأخذ مثالاً حياً حول العلاقة بين الجمهور والمشهد السينمائي وذلك من خلال عروض لجنة السينما في مؤسسة عبد الحميد شومان، وخاصة ما يتصل بتأثير الصورة وتداعياتها على المشاهدين، إذ نلاحظ أن هناك عدداً من المشاهدين لا يقبلون على قراءة النشرة التي تعدها لجنة السينما عن الفيلم المعروض ويختار أن يشاهد الفيلم دون أن تكون لديه أية معرفة مسبقة عنه، حتى يضع نفسه وجهاً لوجه مع الصورة في عملية تخاطب ذهني يريد المشاهد أن يخرج بخلاصته الخاصة دون التأثر بما هو مكتوب بالنشرة.

إن المفارقة ما بين توجهات بعض الجمهور وسياسات لجنة السينما تدل على أن القراءة عن الفيلم مهما بلغت واستفاضت فإنها لا تغني عن المشاهدة، حيث الصورة الحية وتداعياتها ودلالاتها، فماذا يمكن أن يكتب أو يقال عن المشهد الافتتاحي لفيلم "البحر بيضحك ليه" للمخرج محمد كامل القليوبي حين يظهر

حسين (محمود عبد العزيز) يؤنبه زملاؤه في العمل لأنه أتى إلى العمل مرتدياً "البنطال" وسرعان ما يتضح أن ما نراه مجرد حلم، يستفيق منه على صوت زوجته وهي تؤنبه لأنه نام مرتدياً بنطاله؟.. لا شيء يمكن أن يقال في هذا السياق ذلك أن الصورة عبرت عن نفسها وأواحت بأجواء فنتازية ستخوض في غمارها أجواء الفيلم بالتأكيد.

وماذا يمكن أن يكتب أو يقال عن المشهد الأخير في فيلم اتلمخرج عاطف الطيب "ليلة ساخنة" الذي تدور أحداثه ليلة رأس السنة، فنرى سيد، سائق التكسي (نور الشريف) يطارد الوقت على أمل أن يتمكن من جمع تكاليف العملية الجراحية للمرأة التي ترقد في المستشفى ويعتبرها بمثابة أمه، وأثناء ذلك يلتقي بحورية (لبلبة) تقوم بمطارد أشخاص استدرجوها للترفيه عنهم في سهرة رأس السنة، ثم قام أحدهم بسرقة المال الذي حصلت عليه وطردها. ثم يلتقي سيد وحورية أثناء ركوبهما التكسي برجل مريب (سيد زيان) يكتشفان بعد أن يقلاه معهما أنه مطارد أيضاً من قبل أشخاص مجهولين وتحدث المواجهة في الطريق بين الرجل المطارد ومطارديه، وهم من المتاجرين بالعمال المهاجرين،تنتهي بقتل الرجل المطارد تاركاً في التكسي حقيبة فيها مليون جنيه. وبعد جدل مع حورية يقرر سيد تسليم حقيبة المال على أمل أن يحصلا بذلك على مكافأة من الشرطة، غير أن الشرطة تعتقل سيد وتحوله إلى

متهم بجريمة القتل، فيضطر سيد أن يدوس على مبادئه وأن ينتزع شعلة الطيبة من داخله عندما يدعو حورية بالإيحاء لأن تتكتم على حقيبة المال أثناء خروجه من مركز الأمن بمعية رجال الشرطة، فتحتضن حورية حقيبة المال ودموع المرارة تنهمر من عينيها بحسرة ولوعة، في صورة لخصت فحوى الفيلم ذلك أن أهمية هذا العرض لا تتعلق بتفاصيله بل بإيحاءات مشهد انهيار الدموع من عيني حورية (لبلبة) فهنا تكمن فكرة الفيلم التي أردها عاطف الطيب ومفادها أن ثمة طبقة اجتماعية أصلية انهارت في ظل عدم الثقة والايقاع السريع للأحداث الذي بات يدوس على كل ما هو أصيل وجميل، ونلاحظ هنا أن المخرج لم يكشف عن فكرته بالكلام والوقائع، بل بالاحساس الذي بثته الصورة والذي وصل بالتأكيد لعدد لا بأس به من المشاهدين.

إن التقاط ومعايشة الأحاسيس المراد إيصالها عبر المشاهد المشار إليها أعلاه والتفاعل معها تم بناء على مصداقيتها، وخاصة تلك المشاهد التي تشكل ذروة الحدث ففيها الفكرة، والعبرة، والرسالة التي قد يكون الفيلم لم يعلن عنها صراحة ولكنها وصلت المشاهد عبر مشاهدة أو معايشة من نوع ما قائمة على المصداقية بالدرجة الأولى. وكما سبق وأشرنا على المشهد السينمائي أن يحتفظ بمصداقيته حتى لو كانت تفاصيله ضرباً من العبث، ونوعاً من التهريج، وشطحات خيال لا تمت للواقع بصلة.